



Art. 98 y

<36607665630019

<36607665630019

Bayer. Staatsbibliothek

Art. 98 y

L



Asmus Jakob Carstens.

L e b e n

d e s

Künstlers

Asmus Jakob Carstens,

e i n B e i t r a g

zur

Kunstgeschichte des achtzehnten
Jahrhunderts

von

Carl Ludwig Fernow.

Leipzig, 1806.

bei Johann Friedrich Hartknoch.

Wb. 44/368

1700

Anna Jacob Carsten



Haus der Wissenschaften

Landesbibliothek

Carl Ludwig Tiedemann

—

—

Leipzig, 1800

Verlag von Friedrich Hartmann

H e r r n

G e n e l l i,

Baukünstler und Mitglieder der Akademie der
Künste in Berlin,

und

H e r r n

B u s c h,

Herzogl. Meklenburgischem Hofbildhauer
in Rom,

des

Künstlers vieljährigen Freunden,

freundschaftlich gewidmet

vom

V e r f a s s e r.

1119-193

1894-1895

5 1 5 1 1 0 4

11-11-11

В п с н

Historiogr. Mittheilungen des Historischen Vereins

1870-71

Das wahre Leben eines Künstlers ist
nicht in der Ausbildung seiner Anlagen
und in der Ausübung seines Talents
Die ersten Schritte, die er begreift
sind nur vorübergehender und merk-
würdig, als sie auf die Entwicklung sei-
nes Vermögens hindeuten oder fördern.
Er wird, als er seinen Geist in diese
Welt hineinschleift, durch welche

V o r r e d e.

Das wahre Leben eines Künstlers besteht in der Ausbildung seiner Anlagen und in der Ausübung seines Talents. Die äußeren Umstände, die es begleiten, sind nur in sofern bedeutend und merkwürdig, als sie auf die Entwicklung seines Vermögens hindernd oder fördernd einwirkten, als sie seinem Genius diese oder jene Richtung gaben, durch welche

der eigenthümliche Karakter seiner Werke, als vereintes Erzeugnis der Naturanlage und Bildung, grossentheils mit bestimmt wird. Da nun in der Kunstgeschichte nur das wissenschaftlich ist, was irgend einen merklichen Einfluss auf die Zustände der Kunst gehabt, was für ihre theoretische und praktische, ihre technische und ästhetische Entwicklung und Fortbildung fruchtbar gewesen ist, was sie richtig geleitet oder irre geführt hat: so kan auch nur solcher Künstler Leben in der Geschichte angehören, welche durch eine ausgezeichnete Eigenthümlichkeit der Anlagen, oder durch eine hohe Stufe der Ausbildung irgend eines Theils der Kunst, oder durch eine besondere Richtung des Geschmacks, ihre Selbstständigkeit an den Tag gelegt, und so auf irgend eine Weise, sei es durch Hervor-

bringung vorzüglicher Werke, oder durch Einführung einer besondern Methode, oder durch ihr ernstliches Hinstreben auf einen höheren oder untergeordneten Kunstzwek, ihr Dasein für die Kunst entweder förderlich und nützlich, oder durch eine zwekwidrige Richtung des Geschmaks nachtheilig und verderblich, erwiesen haben.

Der Kunstgeschichte ist so wenig mit bloßen Namen von Künstlern, die nichts Ausgezeichnetes geleistet haben, als der Kunst mit mittelmässigen Werken gedient. Beide sind da und schwinden, ohne eine Wirkung im Gebiete derselben zu hinterlassen. Was in der Kronik eines Landstädtchens wichtig sein mag, ist unbedeutend in der Geschichte des Landes. So können viele Professoren und Direktoren in den Annalen einer

Kunstakademie glänzen, ohne dass darum ihre Namen in den Annalen der Kunst genant zu werden verdienen; und im Gegentheil hält die Geschichte es zuweilen für Pflicht, den einzelnen von seinen Zeitgenossen verkanten Künstler der Nachwelt mit Achtung zu nennen, und ganze Kunstakademien mit Stillschweigen zu übergehen, wenn sie findet, dass diese, mit allem Prunk und Pomp ihrer kostspieligen Treibhausanstalten, doch die Kunst um nichts gefördert haben; jener hingegen in seiner Dunkelheit durch redliches Streben seinen Künstlerberuf in wenigen aber schätzbaren Arbeiten auf eine würdige Weise beurkundet hat. Ja, es ist um so gerechter, dass die Geschichte das Andenken solcher, in ungünstigen Zeitaltern und unter niederdrückenden Schicksalen mühsam und muthig empor-

strebender Künstler ehre, da das oft der einzige Lohn ist, der ihnen zu Theile wird; und da ihr Beispiel ähnlich gesinnten Jünglingen, denen es mit der Kunst heiliger Ernst ist, die aber unter gleichem Drucke widriger Verhältnisse ringen, Trost und Muth einflößt, dem Schicksale festes Ausharren entgegen zu setzen.

Der echte Kunsttrieb offenbart sich besonders auffallend, wo ungünstige Umstände sich seiner Entwicklung widersetzen, und er glänzt da um so heller empor, wo alles sich vereint, ihn auszulöschen. So sehen wir zuweilen im kunstlosen unfreundlichen Norden, fern von Allem, was fähig wäre den schlummernden Trieb zu wecken und zu nähren, ein großes Talent hervorgehen, und von allen Hülfsmitteln entblößt sich aus

sich selbst entwickeln. Einmal zum Bewusstsein erwacht, strebt es aus innerer Nothwendigkeit seiner einzigen Bestimmung nach; Widerwärtigkeiten können es aufhalten, Hindernisse können sein Streben lange, ja für immer, vereiteln; die geistige Kraft kan im Kampfe mit der fisischen Übermacht des Schiksals erliegen, aber den angeborenen Trieb kan diese nur mit dem Leben vertilgen. Mehr als Ein von der Natur hochbegünstigter, aber vom Schiksale befeindeter Kunstgeist ist so ein Märtyrer seines Triebes geworden. Oft aber ermüdet auch ein ausharrendes festes Streben die Tücken des Geschiks, und vielversucht im langen hartnäckigen Kampfe dringt endlich der siegreiche Genius, wenn gleich später, nur um so reifer und geläuterter, zum Ziele; ein erhebendes Schauspiel

für den Beobachter, und für den Künstler eine Quelle des höchsten und edelsten Selbstgenusses!

Den Anblick eines solchen Kampfes mit allen Widerwärtigkeiten eines feindseligen, aber durch beharliche Ausdauer endlich bezwungenen, Schicksales gewährt das vorliegende Leben eines Künstlers, den die Natur mit ihrer schönsten Gabe, mit einer schöpferischen Bildkraft reichlich ausgestattet, und mit einem muthigen Geiste beselt hatte, den aber, am glücklich erreichten Ziele, ein früher Tod der Kunst entris, als er sich endlich tüchtig fühlte, reife, einer längeren Dauer würdige Früchte seines Strebens auf ihren Altar niederzulegen.

In dieser Hinsicht besonders schien dem Verfasser das Kunstleben des verstorbenen *Carstens* eine ausführliche

Darstellung zu verdienen. Denn hat gleich dieser Künstler nur wenige ausgeführte Arbeiten liefern können, die hier und dort in den Händen einiger Liebhaber zerstreut sind; hat er gleich nicht Gelegenheit gehabt, durch öffentliche Denkmäler seiner Kunst die Spur seines Daseins bei der Nachwelt zu erhalten, und dadurch nach seinem Tode ehrenvoll in die Reihe der großen Künstler einzutreten, denen er am Geiste so nahe verwandt war: so ist doch eine Anzahl von Darstellungen in mehr und weniger ausgeführten Zeichnungen von ihm übrig, und jetzt an einem öffentlichen, dem Kenner und Künstler zugänglichen Orte aufbewahrt, welche beweisen, dass sehr wenige Künstler die Bahn der großen Meister des XVIten Jahrhunderts mit so viel Glück und Geist wieder betreten

haben, als *Carstens*, und dass er deshalb für unser Zeitalter eine sehr merkwürdige, wenn gleich nur von wenigen bemerkte, und von noch wenigeren nach Verdienst gekante, Erscheinung war.

Das aber, was den Verfasser vornemlich zu dem Entschlusse bestimmte, das Leben dieses Künstlers zu schreiben, war sein mehrjähriges vertrautes Zusammenleben mit demselben, während dess er Gelegenheit hatte, den eigenthümlichen Genius des Künstlers, die Art und das Fortschreiten seiner Bildung, so wie das Verfahren desselben beim Hervorbringen seiner Werke, nebst dessen Gedanken und Ansichten von der Kunst, genau kennen zu lernen. Und da er jenen Vorsatz schon bei des Künstlers Lebenszeit fasste, als er mit trauriger Gewissheit das Ende desselben herannahen sah,

so konnte er noch zu rechter Zeit und zum Theil aus dessen eigenem Munde, die Nachrichten sammeln, deren er bedurfte, um ihm auf dem Gebiete unserer im Fache der Künstlerbiografien noch nicht sehr angebaueten Kunstlitteratur dieses kleine Denkmal der Freundschaft zu errichten, dessen frühere Ausführung mehrere Umstände bisher verhinderten. Indem der Verfasser dabei auf einer Seite, aus Achtung für die Wahrheit und für seinen Freund, der auch im Leben nie mehr scheinen wolte, als er wirklich war, es sich zur Pflicht machte, strenge darauf zu achten, dass das Gefühl der Freundschaft die Wahrheit seiner Darstellung nur belebe, nicht verschönernd entstelle, so musste er doch auf der anderen Seite, um gegen den Freund nicht ungerecht zu sein, dessen unermüdetes

redliches Streben nach dem Hohen und Würdigen seiner Kunst, und dessen reine uneigennützigte Kunstliebe er kannte, auch diese Tugenden bei der Schätzung seines Verdienstes, so wie bei der Angabe seiner Mängel die widerwärtigen Umstände, mit denen der Künstler lebenslang zu ringen hatte, mit in Anschlag bringen. Durchgängig aber war sein Augenmerk vorzüglich auf den Gang der Entwicklung und Bildung desselben gerichtet; denn es war ihm keinesweges darum zu thun, eine Lobschrift in der gewöhnlichen Form der Elogien auf seinen Freund zu schreiben, sondern ein treues Charakterbild von dem Kunstleben desselben darzustellen.

Wir besitzen der Lebensbeschreibungen von den merkwürdigen Künstlern aller Nationen so viele; aber unter den-

selben gibt es nur höchst wenige, welche den ästhetischen und artistischen Karakter des Künstlers, wie er sich allmählich entwickelt und zu seiner Individualität ausgebildet hat, befriedigend darlegen. Wahrscheinlich kommt dieses daher, dass die meisten dieser Lebensbeschreiber, wenn sie auch der Arbeit sonst gewachsen waren, doch höchst selten eine so lange und innige Bekantschaft mit ihrem Gegenstande unterhalten haben, dass sie im Stande gewesen wären, denselben auf den verschiedenen Stufen seines Bildungsganges zu verfolgen. Grösten-theils trugen sie ihre Lebensbeschreibungen aus mitgetheilten Nachrichten Anderer zusammen, oder musten sich mit einzelnen unvollständigen Angaben, und halbahren Sagen begnügen. Der Verfasser hatte jenen Vortheil; und wenn viel-

vielleicht seine Darstellung in dem, was er für das Wesentliche einer solchen Arbeit hält, einige Vorzüge vor manchen anderen Lebensbeschreibungen dieser Art hat, so verdankt sie dieselben der genaueren persönlichen Bekantschaft mit dem Künstler.

Den Theil der Lebensbeschreibung, wo *Carstens* die Geschichte seiner früheren Bildung bis auf seine Rückkehr von der ersten Wanderung nach Italien in eigener Person erzählt, hat der Veafasser unmittelbar nach der mündlichen Erzählung desselben, und soviel als möglich mit dessen eigenen Ausdrücken niedergeschrieben. Es schien ihm, dass diese Nachrichten über seine frühere Bildung, die so manches enthalten, das der Künstler nur an sich selbst wahrnehmen konnte, sich auch besser aus dem Munde des-

selben anhören würden, als aus der vermittelnden Erzählung eines Dritten.

Dass der Verfasser die Mishelligkeit zwischen dem Künstler und dem damaligen Kurator der Berliner Kunstakademie Freiherrn *von Heinitz*, welche sich mit Niederlegung der von *Carstens* bei jener Akademie bekleideten Lehrstelle, und dem Verlust seiner in Rom drei Jahre hindurch genossenen Pension endigte, hier ausführlich nebst den in des Künstlers Nachlas darüber vorgefundenen Dokumenten mitgetheilt hat, bedarf hoffentlich jezt, da beide Theile todt sind, folglich alle persönlichen Rücksichten wegfallen, keiner Entschuldigung; auch wüßte der Verfasser in der That nicht, bei wem er sich deshalb zu entschuldigen hätte. Und in dem, was bei der Erzählung jenes Zwistes über denselben gesagt worden,

glaubt er den Gesichtspunkt, aus welchem diese Sache zu beurtheilen ist, richtig angegeben zu haben.

Es giebt in den Einrichtungen unserer gesellschaftlichen und politischen Verfassungen der unvereinbaren Gegensätze so manche, wo nur ein Ris durch das Misverhältnis zwischen Natur und bürgerlicher Verfassung, oder zwischen innerer Nothwendigkeit und äußerer Willkür, den Streit derselben schlichten kan. Muste nicht, um hier nur eines nahe liegenden merkwürdigen Beispieles zu gedenken, auch unser *Schiller* sein Dichterleben, das ihm unsterblichen Ruhm und unserer Litteratur einen höheren Glanz gab, erst durch eine gewaltsame Zerreißung der Bande, die ihn an sein Vaterland und an einen Fürsten knüpften, der sogar unter die kunstliebenden gezählt wird, erin-

gen? In den wohlgeordneten Planetensystemen unserer Staten, wo alles sich in strenger Rangordnung und weiser Ökonomie mechanisch um den Mittelpunkt der höchsten Gewalt drehet, blieb dem Kunstgenius keine eigene Bahn für seinen freien Kometenflug offen; und da die Künste selbst keinen wesentlichen Bestandtheil unserer bürgerlichen Verfassung ausmachen, da weder Kirche noch Staat ihrer mehr zu höheren Zwecken bedürfen, so werden sie in derselben auch, etwa wie die Kinder Israels ohne Bürgerrecht, blos geduldet; oder da, wo man ihnen einen besonderen Schutz angedeihen lassen wolte, in den *Ghetto* einer Akademie zusammengepfercht, wo man sie nöthigt in das Getriebe der Statsmaschine mechanisch mit einzugreifen, und dem State nützliche Handwerker zu er-

ziehen. Darf man sich da wundern, wenn ein Künstler von origineller Kraft, der sich einer höheren Bestimmung und der Würde seiner Kunst bewusst ist, die akademische Stalfütterung ungeniesbar und ungedeihlich findet, und von der frischen duftenden Weide auf Ausoniens immer grünenden Fluren nicht wieder in den dumpfigen Pferch zurückkehren will? Kan man es dem Sänger des Waldes verargen, dass er im kehrenden Frühlinge dem Käfig entflieht, wo er einen traurigen Winter hindurch seines Gesanges wegen gefüttert wurde?

Das zur schönen Kunst geborene Genie ist unmittelbarer und enger mit der Natur verbunden, als der gewöhnliche, zum Statsbürger und getreuen Unterthan bestimmte, und zu mannigfaltigen Zwecken der Gesellschaft brauchbare Mensch.

Mit dem entschiedenen Talente, das sie ihm gab, hat er zugleich von ihr den ausschliessenden Beruf empfangen, auf eine bestimmte Weise für ein höheres Bedürfnis der Menschheit zu wirken, das der Stat nicht besorgen kan, weil er warten mus, bis die Natur die dazu fähigen Geister hervorbringt, das er aber befördern oder hindern kan, je nachdem er das Wirken solcher genialischen Kräfte in der Gesellschaft begünstigt oder beschränkt. Die erste Bedingung ihrer freien Wirksamkeit aber ist die, dass man den echten Künstler von jedem Zwange konventioneller Verhältnisse, die nicht allgemeine Verhältnisse der Humanität, der Sittlichkeit und des Rechts sind, enthebe; denn Freiheit ist das Element des Genius. Eine zweite Bedingung ist, dass man weder den Künstler noch die Kunst als

Eigenthum eines besonderen States, sondern als der ganzen Menschheit angehörend betrachte. Die Musen lassen sich nur durch freie Gunst gewinnen, und wählen ihren Aufenthalt da am liebsten, wo sie ihr göttliches Geschäft, den Menschen menschlich zu bilden, zwanglos und ungestört üben können; und nur durch diese billige und gerechte Achtung für den höheren Naturadel des Genius lassen sich jene Wechselfälle vermeiden, wo der Künstler sich gezwungen sieht, entweder seinen Beruf zur Kunst der bürgerlichen Existenz, oder diese jenem aufzuopfern; ein Kampf, in welchem gewöhnlich beide zu Grunde gehen.

Wenn man hingegen den von der Natur entschieden ausgezeichneten Kunstgeist, ohne Rücksicht auf seine Anlage, wie jeden andern gewöhnlichen Menschen

behandeln will, für den die mit jener so oft im Widerspruch stehenden subordinirenden Zwangsformen der bürgerlichen Verfassung sehr passend sein können, so werden jene Wechselfälle sich so oft erneuern, als die Natur ein großes Talent hervorbringt, das im Drange dieses Widerstreits Muth und Kraft genug hat, seine Fesseln zu zerbrechen. Und während der Staat in künstlichen, mit großen Kosten unterhaltenen Anstalten vergebens große Künstler zu erziehen bemüht ist, wird er die verlieren oder kümmerlich zu Grunde gehen lassen, die es allein werden konnten.

Wenn es überhaupt möglich ist, dass künstliche Bildungsanstalten den Künsten da aufhelfen und gute Künstler ziehen können, wo kein höherer gesellschaftlicher Zweck ihr Bedürfnis fühlbar macht,

wo kein allgemeines und freies Streben schlummernde Talente aufregt und den Wetteifer weckt, so ist es allein mit dem liberalen Grundsatzte völliger Uneigennützigkeit, und gänzlicher Verbannung aller kleinlichen selbstischen Zwecke eines ausschließenden Gebrauches, und barer Vortheile für den Staat, möglich. Der Nutzen, den die Künste leisten, ist höherer Art; wer sie niederen Zwecken dienstbar machen will, hascht ewig nur ihren Schatten. Selbst den höchsten Zwecken der Gesellschaft, zu deren Beförderung sie am liebsten wirksam sind, der Volksreligion und der öffentlichen und häuslichen Verschönerung des Lebens, wollen sie nur mit Freiheit dienen. Der Künstler kan nur als unabhängiger Weltbürger, die Kunst nur als Gemeingut der Menschheit in Staten gedeihen; aber um

sie aus dieser Ansicht auch nur richtig betrachten, geschweige zweckmäfsig behandeln zu können, mus zuvor das höhere Bedürfnis und der Sinn dafür noch erst entwickelt werden.

Noch in anderer Hinsicht möchte diese Lebensbeschreibung der Beherzigung junger Künstler zu empfehlen sein, nämlich in Hinsicht auf die Methode des Studirens. Dieses ist fast durchgängig auf zweckwidrige Nachahmung gerichtet. Die schönsten Jahre des Jünglingsalters werden mit geistlosem Kopiren verschwendet, wodurch die Selbstständigkeit des Talents vielmehr unterdrückt als geübt, und blos das Handwerk der Kunst gefördert wird. Diese bequeme Art mit leerem Kopf ein Künstler zu werden, begünstigen vornemlich grofse Kunstsammlungen und Gallerien. Wie im Leben

großes Reichthum und zu viel Bequemlichkeit der Geistesbildung eher schädlich als nützlich zu sein pflegen, so findet vielleicht ein Gleiches auch in der Kunst statt. Nichts muß dem jungen Künstler so wünschenswerth sein, als die Gelegenheit Meisterwerke seiner Kunst zu sehen und zu studiren; und nichts ist fähiger ihn zur Überwindung jeder Schwierigkeit und zum Streben nach einem hohen Ziele zu begeistern. Aber der in großen Kunstsammlungen zusammengehäufte Reichthum vortreflicher Meisterwerke aller Arten und aller Schulen, scheint in der Länge eine entgegengesetzte Wirkung zu haben, und das eigene Emporstreben eines jugendlichen Talents, nicht durch Mangel an Nahrung, sondern durch Überfüllung, vielmehr zu unterdrücken, als zu begünstigen. Der stete Anblick dersel-

ben, und die Leichtigkeit sich ihn zu verschaffen, schwächt den belebenden Enthusiasmus; und das Gefühl des Unvermögens etwas so Trefliches hervorzu- bringen löst ihn in den Reiz zum Kopiren auf, der sich mit der täuschenden Hoffnung nährt, auf diesem Wege dereinst zur Hervorbringung ähnlicher Meisterwerke zu gelangen. So gehen dann die schönsten Jahre des Jünglingsalters mit Kopiren verloren; Hand und Auge werden geübt, aber der Kopf bleibt leer oder ist bloß mit Reminiscenzen aus Kunstwerken angefüllt, aus denen nie etwas Selbständiges und Eigenes entstehen kan. So geht schon frühe, ehe noch das Vermögen der Erfindung sich entwickeln konnte, manches Talent, das fähig gewesen wäre, seinen eigenen Weg zu gehen, unter dem großen Haufen der Nachah-

mer verloren, und wird, besonders wenn auch die geistige Bildung vernachlässigt bleibt, wenig mehr als eine Kopirmaschine, oder ein sklavischer Nachtreter der Fusstapfen eines Andern.

Die vorliegende Lebensbeschreibung stellt dagegen das Beispiel eines Künstlers auf, der, alle Nachahmung fliehend, frühe den Weg eigener Erfindung betrat, auf welchem er nicht nur eine hohe Stufe künstlerischer Bildung erreichte, sondern auch seine Selbständigkeit von aller fremden Manier frei erhielt, und blos durch betrachtendes Studium der besten Muster alter und neuer Kunst, sich einen eigenen musterhaften Stil schuf. Ist nun auch ein solches Verfahren nicht geradehin jedem jungen Künstler zu empfehlen, da nicht jedes Kunsttalent mit dem hohen Grade schöpferischer Kraft von der Natur

ausgerüstet ist, den diese Art zu studiren voraussetzt: so ist doch ein so auffallendes Beispiel durchgängig selbständiger Bildung geeignet, in jungen Künstlern, die von dem herrschenden Beispiele der Nachahmung so leicht hingerissen werden, das Gefühl der Selbständigkeit zu wecken, und sie gegen das geistlose, die Selbstthätigkeit so leicht einschläfernde Kopiren, misstrauisch zu machen. *Rafaels* Gemälde in den Stanzen des Vatikan sind, seit das Kopiren derselben wieder zur Mode geworden ist, immer mit Gerüsten kopirender Künstler so umlagert, dass man selten zum freien Anblick der vorzüglichsten, der *Athenischen Schule*, der *Disputa*, des *Heliodor*, des *Burgbrandes*, gelangen kan. Viele Portefeuilles voll Studien und Kopien nach *Rafael* werden seitdem in den Werkstätten der

Künstler disseits und jenseits der Alpen gefunden, aber in ihren Arbeiten wird höchst selten eine Spur von *Rafaels* Geist erblickt; desto häufiger findet man die Manier der neueren französischen Schule, die sich durch Übertreibung, oder der akademischen Schulen, die sich durch Charakterlosigkeit auszeichnet, in denselben herrschend.

Carstens lebte nicht lange genug, um seine selbsterworbene höhere Bildung auch für andere durch seine Werke fruchtbar zu machen. Möchte wenigstens die Darstellung seines Lebens für diesen Zweck nicht ganz verloren sein; möchte sie in manchem jungen Künstler den Begriff von der Würde seiner Bestimmung erhöhen, und ihn zu dem Entschlusse begeistern, welcher edlen, von der Würde ihres Berufs durchdrungenen

Gemüthern so natürlich ist, zu dem Entschlusse, ohne Rücksicht auf den frivolen Geist des Zeitalters und den Beifall der unverständigen Menge, nur nach wahrer Vortreflichkeit zu streben, die allein, wie die Werke der alten Künstler, in jedem Wechsel des Modegeschmacks den Beifall der Kenner behauptet.

Weimar, im Februar 1806.



Asmus Jakob Carstens wurde im Jahr 1754 am 10ten Mai zu *Sankt Gürgen*, einem Dorfe nahe bei *Schleswig*, wo sein Vater Müller war, geboren. Er war der älteste von drei Brüdern, von denen der zweite in der Folge das Handwerk des Vaters erlernte, und der jüngste, Namens *Friedrich*, sich gleichfals der Kunst widmete. Seine Mutter war die Tochter eines Advokaten in *Schleswig*, und hatte in ihrer Jugend eine vorzügliche Erziehung erhalten, welche sie in den Stand setzte, auch ihre Kinder besser zu erziehen, als unter Dorfbewohnern dieses Standes zu geschehen pflegt. Ihr Vater selbst hatte sie in mancherlei wissenschaftlichen Kenntnissen und in der lateinischen Sprache unterwiesen; auch zeichnete, malte und stickte sie artig; und obwohl die Geschäfte des Hauswesens ihr nur selten, und späterhin gar nicht mehr erlaubten, sich mit dergleichen Dingen zu beschäftigen, so weck-

te sie doch die Neigung dazu zeitig in ihren Kindern; und seinem eigenen Geständnisse nach verdankte auch unser *Asmus* diesen frühen Anregungen, dass der Trieb zur Kunst sich schon im zarten Alter bei ihm äußerte. Sie war dabei eine höchst rechtliche Frau von religiöser Gesinnung und sanfter duldsamer Gemüthsart, aber von schwächlicher Gesundheit; und mit den Anlagen zum Guten und Schönen, die eine so vorzügliche Mutter, deren Andenken dem Sohne stets theuer war, in seine Brust gelegt hatte, empfing er leider auch von ihr den Keim des verzehrenden Brustübels, welchem sie selbst zeitig erlag, an dem unser *Carstens* zeitlebens litt und siechte, und das sowohl ihn als seinen jüngsten Bruder, beide fast zu gleicher Zeit, in der Mitte des Lebens dahin raffte.

Asmus ging bis in sein neuntes Jahr, wo sein Vater starb, in die Schule des Dorfes. Nach dem Tode desselben, wo der Mutter die Sorge für die Erziehung ihrer Kinder allein überlassen blieb, ward er in die Stadtschule zu Schleswig geschickt, das nur eine halbe Stunde entfernt lag, die der Knabe jeden Morgen hin, und jeden Abend zurück ging.

Mittags sollte er bei einem Verwandten in der Stadt speisen; aber da verleidete ihm das laute Beten am Tische, an das er zu Hause nicht gewöhnt war, und dem er sich mit den Kindern des Verwandten unterwerfen musste, diese Kostgängerei so sehr, dass er seine Mutter bat, ihm täglich für den Mittag sein Essen mitzugeben, welches gewöhnlich nur aus Butterbrod und Obst bestand, das er dann meistens in der nahen offenen Domkirche verzehrte. Bald ward diese während der freien Mittagstunden sein Lieblingsaufenthalt, denn er fand in ihr Gegenstände, die seine Neigung stärker anzogen, als alle Vergnügungen und Spiele der Jugend.

Auf seinem Dorfe hatte der junge *Asmus* kaum Gelegenheit gehabt, einen schlechten Kupferstich, geschweige ein Gemälde oder Bildwerk zu sehen. Die Holzschnitte seiner Schulbücher, die Zeichnungen und gemalten Blumen seiner Mutter, waren die erste Nahrung des Kunsttriebes, der seit seinem sechsten Jahre, wo er zu schreiben anfang, sich thätig in ihm regte. Er versuchte schon damals, alles was ihm vorkam nachzunehmen, und fand mehr Vergnügen daran, einen Hund

oder Ochsen auf der Straſſe, oder die Holzschnitte in seinem Katechismus nachzuzeichnen, als die Züge und Buchstaben seiner Vorschriften.

Diese ersten kindischen Bestrebungen des erwachten Kunsttriebes erhielten nun, seit er den Dom in Schleswig betreten hatte, eine bessere Nahrung und höhere Richtung. Dort empfing er die ersten mächtigen Eindrücke der Kunst, welche sehr stark gewesen sein müssen, da er sich ihrer mit allen Nebenumständen, nach mehr als dreißig Jahren, noch sehr lebhaft erinnerte. Dort auch entstand zuerst in ihm der Vorsatz, dereinst ein Maler zu werden.

Unter andern unbedeutenden Schildereien und Schnitzwerken sind verschiedene Gemälde von *Jurian Ovens*, einem der besten Schüler *Rembrands*, der sich um das Jahr 1675 im Holsteinischen aufhielt und dort mehrere Gemälde verfertigte, die vorzüglichste Zierde jenes Domes. Diese Gemälde vornehmlich zogen den Sinn des damals elf- bis zwölfjährigen Knaben so an, dass er ihrem Anblick jedes andere Vergnügen nachsetzte. Während seine Schulkameraden Mittags nach dem Un-

terrücht auf dem Kirchhofe spielten und den Ball schlugen, schlich *Asmus* mit seinem kärglichen Mittagsmahle in den Dom, verzehrte es dort in der Stille, und kletterte über Stühle und Bänke hinweg, um die wundersamen Gemälde in der Nähe zu schauen. Da vergas er dann alles um sich her; ein heifser Wunsch, auch einmal so etwas machen zu können, erfüllte ihn; und oft stieg dieses Verlangen zur Inbrunst. Die religiösen Gefühle, die seine Mutter früh in seinem Herzen gepflegt hatte, erwachten dann; Thränen drangen ihm ins Auge, und er betete mit inniger Sehnsucht, Gott möchte ihm die Gnade verleihen, und ihn dahin gelangen lassen, dass er auch einst zu seiner Ehre so herrliche Bilder malen könnte. So mächtig äufserte sich der Enthusiasmus für die Kunst, welcher das Gemüth des Künstlers lebenslang durchglühte und zum rastlosen Streben begeisterte, schon in seinem Knabenalter. Er setzte dabei seine kindischen Uebungen immer fleissiger fort und zeichnete alle Gegenstände, am liebsten Gesichter und Gestalten, die ihm vorkamen, nicht ohne Aehnlichkeit nach. Mit Farben zu malen war noch ein Geheimnis für ihn. Als die Mutter die immer wachsende Neigung des Knaben

zur Kunst bemerkte, lehrte sie ihm das Wenige, das sie selbst vom Malen wuste, suchte ihm ihre Farbenmuscheln und Pinsel hervor, und schenkte ihm dazu ein Büchlein, das allerlei Vorschriften zum Farbenmischen und Miniaturmalen enthielt. Welche neue Reizungen für seinen Trieb! Alle Leute, die ihm nahe kamen, musten ihm sitzen, und meistens gelangen seine rohen Nachahmungen so kentlich, dass er bald unter den einfältigen Leuten im Dorfe, die dergleichen niemals gesehen hatten, nicht geringes Aufsehen mit seiner kindischen Kunst erregte.

In der Schule stand es dafür desto schlechter mit seinem Ruhme. Hier zeichnete er sich weder durch Fähigkeit zum Lernen, noch durch Fleis aus. Sein Geist war gewöhnlich abwesend, entweder im Dom bei *Jurian Ovens* Gemälden, oder zu Hause bei seinen Farbenmuscheln. Bücher reizten ihn nur der Kupferstiche wegen. Er lernte nie rechnen, und der Rechenmeister fand öfter Gesichter und Figuren, als Zalen auf seiner Tafel. Eben so wenig wolten Latein und Grichisch, zu dessen Erlernung er in den lezten Jahren hinaufkroch, in seinen Kopf. Er wuste unter den Ler-

nenden immer am wenigsten, und weder Scheltworte noch Drohungen vermochten ihn aus dieser anscheinenden Geistesdumpfheit aufzurütteln; so dass die Lehrer ihn für einen erzdummen Jungen hielten. Aber auch das schien ihn wenig zu kümmern; und als er einst, wo der Lehrer ihm profetezte, dass in seinem Leben nichts aus ihm werden würde, das naive Bekenntnis that, dass er besser als alle Schulknaben lernen wolle, wenn man im Zeichnen und Malen Unterricht gäbe, und der Lehrer ihm dasselbe mit einer derben Ohrfeige vergalt, da bekam er einen völligen Abscheu vor der losen Schulspeise, und lernte noch weniger als vorhin. In der That verlies *Carstens* mit sechzehn Jahren die Schule so unwissend, dass er in der Folge wenig oder nichts von dem dort Gelernten zu vergessen hatte.

Schon frühe hatte *Carstens* den Entschluss gefasst, ein Maler zu werden, und die Mutter, welche von seinen Anlagen dazu täglich neue Beweise sah, willigte gern in sein Verlangen, zu einem Portraitmaler in die Lehre zu gehen. Eigentlich war seine Neigung, ohne dass er es selbst wusste, auf die Geschichtsmalerei gerichtet, denn er wolte solche Bil-

der, wie die von *Ovens*, malen lernen, und glaubte, wenn man nur die Menschen recht ähnlich abmalen könne, so könne man auch solche Bilder machen. Man trat deshalb mit einem der Zeit in Schleswig sesshaften, sogenannten Kunstmaler, Namens *Gewe*, der ein wohlhabender, statischer Mann war, viel Arbeit hatte, alles malte, und Lehrjungen und Gesellen hielt, in Unterhandlung. Da aber dieser wohlbestallte Kunstmaler sieben Lehrjahre, und für jedes hundert Thaler Lehrgeld, bei des Lehrlings eigener Kleidung und Beköstigung, zur Bedingung setzte, so zerschlug sich der Handel als zu kostspielig; denn das kleine Erbgut unseres *Carstens* würde auf diese Weise grosstheils während der Lehrjahre darauf gegangen sein.

Auf einiger Freunde Gutachten ward nun beschlossen, bei dem Rath *Tischbein* in Cassel anzufragen, welcher der Zeit für einen der berühmtesten Maler in Deutschland galt, und dem Briefe an ihn ward eines der besten Miniatur - Bildnisse des jungen *Carstens* beige-schlossen. *Tischbein* setzte gleichfalls sieben Lehrjahre, jedoch ohne Lehrgeld, zur Bedingung; dafür aber machte er zugleich eine an-

dere Forderung, die der Mutter sowohl als dem Sohne zu erniedrigend schien, als dass sie sich hätten entschliessen können, dieselbe einzugehen. Der Lehrling nämlich sollte, während der ersten drei Lehrjahre, zugleich die Stelle eines Bedienten vertreten, und hinter der Kutsche stehen, wann der Herr Rath ausführe. *Carstens* würde sich vielleicht dazu verstanden haben, im Hause die Arbeiten eines Bedienten zu verrichten; aber zu dem Kutschendienste konnte er sein Ehrgefühl nicht überwinden, so gros auch sein Wunsch war, der Schüler eines so berühmten Meisters zu werden. Also zerschlug sich auch diese Unterhandlung, und da man sogleich keinen andern Maler wusste, an den man sich hätte wenden können, so verlief ein Jahr, ohne dass für des Jünglings Unterkommen eine neue Entschliessung gefasst wurde. In dieser Zeit starb seine Mutter: ein um so schmerzlicherer Verlust für ihn, da dies Ereignis zugleich auch seinem Schicksale eine ganz andere, seiner Neigung widerwärtige, Richtung gab. Die Mühle samt der ganzen Verlassenschaft der Ältern wurde verkauft, und den Kindern, die das väterliche Haus verlassen mussten, wurden Vormünder gesetzt.

Wie sehr auch der junge *Carstens* nun in seine Vormünder drang, ihn, dem Willen seiner Mutter gemäs, zu irgend einem Maler zu bringen, so konnte er sie doch nicht dazu bewegen. Sie wolten nicht zugeben, dass ihr Mündel sich einer nach ihrer Meinung so unnützen und brodlosen Kunst widme. Er sollte, ihrer Absicht nach, entweder studiren, oder sich der Handelschaft widmen, oder ein Handwerk lernen. Als er endlich sah, dass alles Bitten umsonst, alle Hofnung zu seinem Zwecke zu gelangen verloren war, so grif er in der Verzweiflung zu dem, was er für das Erträglichere hielt; er entschied sich für den Handel, so schmerzlich ihm auch der Gedanke war, der Kunst, die er über alles liebte, auf immer Lebewohl sagen zu müssen.

Carstens kam nun in seinem siebzehnten Jahre nach *Eckernförde* zu einem Weinhändler Namens *Bruyn* in die Lehre. Obwohl er nur von zartem Körperbau und schwächlicher Gesundheit war, so schickte er sich doch mit unverdrossenem Muthe in seine neue Lage, und verrichtete auch die schwersten Arbeiten im Weinkeller nach seinen Kräften. Er hatte, indem er sich seinem Schicksale unter-

warf, wirklich den Entschlus gefasst, seine Neigung zur Kunst zu unterdrücken, und sich ganz den Pflichten seines neuen Berufs zu widmen. Aber diese Täuschung dauerte nicht lange. Ein unwiderstehlicher Hang zog ihn wieder stärker als je zu ihr zurück, sobald er in seiner neuen Lage die Möglichkeit sah, diesen Grundtrieb seiner Seele zu befriedigen. Er fing insgeheim und mit grossem Eifer seine Übungen im Zeichnen und Malen wieder an, und geizte mit jeder Freistunde, die ihm am Abend nach volbrachter Arbeit, und an Sonn- und Feiertagen, vergönnt war, oder die er dem Schlafe raubte. Glücklicher Weise sah ihm sein Lehrherr diese Beschäftigung in seinen Erholungsstunden nach, weil er den Lehrling dadurch vor andern schädlichen Neigungen gesichert glaubte. Carstens machte bald nähere Bekantschaft mit einem jungen Staffiermaler, den er schon früher in Schleswig kennen gelernt hatte, und erhielt von demselben einige Anleitung mit Ölfarben umzugehen. Sein erster Versuch, den er im Ölmalen machte, war die Kopie eines Minervenkopfes in natürlicher Grölse von *Giuseppe d'Arpino*, den ein Einwohner jenes Städtchens aus Italien mitgebracht hatte. Dieser Kopf, und ein Ge-

mälde von *Abraham Diepenbeck*, einem der besten Schüler des *Rubens*, welches schlafende Nymfen und einen sie belauschenden Satir vorstellte, sind nach unsers Künstlers eigener Aussage alles gewesen, was er je von Gemälden kopirt hat. Mit so wenigen Hülfsmitteln, und in einer so gebundenen Lage konnte er freilich keine grossen Fortschritte machen; indessen dienten sie wenigstens seinen Kunsttrieb zu beschäftigen, dessen höhere Bedürfnisse ihm damals selbst noch unbekant waren.

Die Bildnisse unsers *Carstens* gelangen almälich immer ähnlicher und besser; er malte seinen Lehrherrn und verschiedene Verwandten desselben, wodurch er seiner Kunst endlich auch die Gewogenheit der Hausfrau erwarb, die ihm *Krökers* wohlanführenden *Staffirmaler* zum Geschenk verehrte. Dieses Buch war damals ein Schatz für ihn, aus dem er, in der grossen Unwissenheit, worin er sich noch befand, manches neue Licht für seinen Kunsttrieb schöpfte. So waren etwa drei Jahre seiner Lehrzeit verflossen, als *Carstens* in Handelsgeschäften nach *Kiel* geschickt wurde; und da ihm sein *Kröker* jetzt kein Genüge mehr leistete, so ging er in den dortigen

Buchladen, um irgend ein anderes Malerbuch zu kaufen. Er fand da *Webbs Untersuchungen des Schönen in der Malerei*. Dieses Buch schloß ihm, dem bis dahin die höheren Regionen der Kunst noch ganz fremd geblieben waren, eine neue Welt auf. Er las darin Dinge, von denen er nie etwas geahnet hatte, bekam eine Menge neuer Begriffe und Ansichten über die Kunst, lernte die Namen der grössten älteren und neueren Maler, eines *Michelangelo*, *Rafael*, *Correggio*, *Carracci*, *Guido* u. a. kennen, und war mehrere Wochen lang wie in einem Taumel von allen den neuen, grossen und wunderbaren Vorstellungen, die dieses Buch in ihm geweckt hatte. Seine erhitzte Fantasie träumte Tag und Nacht von den herrlichen Kunstwerken, die er darin beschrieben fand, und von denen er sich doch keine Vorstellung machen konnte. Er las das Buch öfter durch, bis ihm klar ward, was er anfangs noch nicht verstanden hatte. Hier bekam er denn auch zuerst einen deutlichen Begriff von der Historienmalerei, die er von nun an als das Höchste und Bewundernswürdigste ansah, wozu je ein Künstler gelangen könne. Er brante vor Begierde, ein Werk jener grossen Meister zu sehen, deren bloßer Namen ihn

mit einer unbegrenzten Ehrfurcht erfüllte, und die seinen bisher so hoch geachteten *Jurian Ovens*, von dem in jenem Werke nicht einmal die Rede war, auf einmal in Schatten stellten; aber dieser Wunsch blieb für jetzt noch unbefriedigt. Indes belebte das Lesen des *Webbischen* Werkes seinen Trieb zur Kunst immer stärker, und gab ihm einen so hohen und würdigen Begriff von derselben, dass ihm dagegen alles Andere unbedeutend und niedrig erschien. Aber diese Entzückungen setzten ihn zugleich in einen qualvollen Zustand. Er fühlte nun zum ersten Mahle lebhaft die Unmöglichkeit ein Kaufmann zu werden, und die innige Überzeugung von seiner natürlichen und einzigen Bestimmung zur Kunst; und doch sah er kein Mittel, sich aus den Verhältnissen loszureißen, die ihn fesselten, und ihm mit jedem Tage unerträglicher wurden. Er wusste nicht, was er beginnen sollte, er lebte in peinlicher Unruhe, und weinte oft insgeheim Thränen des Unmuths über sein widerwärtiges Geschik.

Die fünf Lehrsahre verliefen endlich, und *Carstens* sollte nun noch, dem Vertrage gemäs, seinem Lehherrn zwei Jahre als Küper die-

nen. Um diese Zeit ward er mit einem Advokaten des Ortes bekant, der ihn schon aus dem Rufe eines *geschikten Konterfeiers* kante, den er sich im Städtchen erworben hatte. Dieser äußerte ihm seine Verwunderung, wie er, bei so vieler Lust und Fähigkeit zur Malerei, sich habe zum Weinhandel entschließen können. *Carstens* klagte ihm darauf sein Leid, wie er dazu von seinen Vormündern sei gezwungen worden, die durchaus nicht hatten zulassen wollen, dass er ein Maler würde, welches doch immer, und auch noch jezt, sein sehnlichster Wunsch gewesen sei.

„Ei, — erwiederte ihm jener — wusten Sie denn nicht, dass nach den Gesetzen kein Vormund seinen Mündel mit Gewalt abhalten darf, ein ehrsames Gewerbe, was es auch sei, zu erlernen, sobald dieser einen ernstlichen Trieb dazu bezeigt? Man hat Ihnen da großes Unrecht gethan. Und was wollen Sie überhaupt bei der Handlung, wenn Sie nur wenig Vermögen haben? Da müssen Sie zeit-
lebens andern Leuten dienen, und kommen nie zu etwas Eigenem.“ —

Die Worte dieses Mannes fuhren ihm wie ein Lichtstrahl durch die Seele. Er sah, dass

man ihn auf eine schmäliche Art um fünf Jahre betrogen habe, und entschlos sich auf der Stelle den Weinhandel zu verlassen und noch Künstler zu werden, wie es ihm auch ergehen möge, und obwohl er bereits zwei und zwanzig Jahre alt sei. Er wolte die Fesseln, die er zerreißen konte, nicht mehr tragen, was es ihm auch koste, und schrieb sogleich seinen Vormündern einen Brief voll heftiger Vorwürfe und bitterer Klagen über ihr treuloses Verfahren gegen ihn, worin er zugleich erklärte, dass nun nichts in der Welt ihn länger abhalten solle, seiner unveränderlichen Neigung zu folgen; die unersezliche Zeit, die er um ihrentwillen habe verlieren müssen, möge dereinst ihr Gewissen brennen. Jene antworteten ihm darauf: sie hätten zu seinem Besten gerathen und gethan, was sie für Pflicht geachtet; wolle er sich nicht zum Guten bequemen, so solle er nur seinem Eigensinne nachgehen, er werde es dereinst schon bereuen.

Einen härteren Stand hatte er dann noch mit seinem Lehrherrn, dem er gleichfals seinen Entschlus erklärte, und ihn seines Dienstes zu entlassen bat. Vergebens suchte dieser ihn durch Güte und Ernst von seinem Vorhaben

ben abzumahnen; aber *Carstens* beharrte und drang darauf ihn ziehen zu lassen, wozu sich jener vor Ablauf der verdungenen zwei Jahre auf keine Weise verstehen wolte. Ärger und Unmuth über diese neuen Hindernisse zogen ihm ein hitziges Fieber zu, von dem er jedoch wieder genas; und seine Besserung wurde durch des Lehrherrn Erklärung, dass er sogleich frei abziehen könne, wenn er ihm für jedes der zwei Jahre vierzig Thaler zur Entschädigung bezale, nicht wenig beschleunigt. *Carstens* ging mit Freuden diese Bedingung ein, kaufte sich mit achtzig Thalern von seiner Verbindlichkeit los, und kehrte im Sommer 1776 nach Schleswig zurück, von wo er im Herbst desselben Jahres nach Kopenhagen ging.

So war denn endlich, nach einer unglücklichen fünfjährigen Verspätung, mit Mühe der erste Schritt zum Ziele gewonnen. —

In Kopenhagen fand *Carstens* den Maler *Ipsen* wieder, dessen Bekantschaft er schon früher in Schleswig gemacht hatte, wo derselbe sich bei dem vorhin genannten Kunstmaler *Gewe* im Ölmalen übte. *Ipsen* war in seinen früheren Jahren ein Seemann gewesen, hatte

schon verschiedene Reisen zur See gemacht, und gleichfals aus überwiegendem Triebe zur Kunst jenes rauhe Gewerbe verlassen. Er machte sich in der Folge als einen geschikten Porträt - und Marinenmaler bekant. Als *Carstens* nach Kopenhagen kam, war dieser *Ipsen*, der bereits seit einigen Jahren dort studirte, sein einziger Bekanter daselbst, und er zog zu ihm in seine Wohnung.

Nun ging endlich auch der Wunsch, den *Carstens* so lange gehegt hatte, Werke von den großen Meistern zu sehen, die er bisher bloß den Namen nach kante, in Erfüllung. *Ipsen* führte ihn in die königliche Gemäldegalerie, wo der Aufseher, *Ipsens* Freund, ihm auf des letzteren Empfehlung den freien Besuch der Gallerie erlaubte. So sehr aber auch die Menge trefflicher Malereien, die er dort sah, auf seinen Sinn wirkte, so bewundernswürdig und unbegreiflich die Kunst ihm darin erschien, so war ihre Wirkung doch gering gegen den mächtigen Eindruck, den die Abgüsse der alten Bildwerke in dem Antikensale der Akademie auf ihn machten, als er diesen zuerst besuchte. — Doch wir lassen jetzt lieber den Künstler in eigener Person erzählen, was er

späterhin in Rom dem Verfasser über seinen Aufenthalt und sein Kunststudium in Kopenhagen mittheilte.

„Da — sagt er, — sah ich nun das Höchste und Vortreflichste, von dem ich so vieles gehört und gelesen hatte, womit ich so oft meine Einbildungskraft erhizte, und wovon ich mir doch keine Vorstellung machen konnte; und wie unendlich weit übertraf es meine Erwartung! Alles was ich bisher von Kunst gesehen hatte, war mir nur als Menschenwerk erschienen, und ich dachte dabei, dass ich auch wohl dahin gelangen könne, dergleichen zu machen; aber diese Gestalten erschienen mir als höhere Wesen von einer übermenschlichen Kunst gebildet; und es fiel mir nicht ein zu denken, dass ich oder irgend ein anderer Mensch je dergleichen hervorzubringen vermöchte. Ich sah hier zum erstenmal den *Vatikanischen Apollo*, den *Laokoon*, den *Farnesischen Herkules*, den *Borghesischen Fechter* u. a. und ein heiliges Gefühl der Anbetung, das mich fast zu Thränen bewegte, durchdrang mich; es war mir, als ob das höchste Wesen, zu dem ich als Knabe im Dome zu Schleswig oft so innig gebetet hatte, mir hier wirklich

erschieden, und nun mein Gebet erhört sei. Ich hätte mir keine grössere Glückseligkeit denken und wünschen können, als immer in der Betrachtung dieser herrlichen Gestalten zu leben; und dieses Glück war nun wirklich in meiner Gewalt. Ich machte mit dem Aufseher des Antikensales den Vertrag, dass er mich einliesse, so oft ich kommen würde. Von nun an war ich fast täglich halbe Tage lang unter diesen Abgüssen, lies mich bei ihnen einschliessen und betrachtete sie unaufhörlich. Gezeichnet habe ich da niemals nach einer Antike. Ich glaubte das Nachzeichnen würde mir zu nichts helfen, und wenn ich es versuchte, so war mir, als ob mein Gefühl dabei erkalte. Ich dachte also, dass ich mehr lernen würde, wenn ich sie recht fleissig betrachtete und ihre Formen meinem Gedächtnis so fest einprägte, dass ich sie nachher wieder aus der Erinnerung richtig aufzeichnen könnte; und dies war auch das Einzige, was ich nun für lange Zeit trieb. Zum Porträtmalen und Nachzeichnen hatte ich, seit ich in Kopenhagen war, alle Lust verloren. Eher wäre es mir möglich gewesen nach den Antiken zu modelliren; sie nachzuzeichnen konnte ich mich nie entschliessen.

„Während des ersten Winters hörte ich eine Vorlesung über die Anatomie, die der Professor *Wiedenhaupt* auf der Akademie in dänischer Sprache hielt. Vieles in seinen Vorlesungen verstand ich damals nicht, weil ich noch zu wenig Dänisch wusste, aber ich lernte es doch, durch die Art, wie er diese Wissenschaft demonstirte, mit den Augen. Er las nämlich einen Abend über einen Theil des Körpers, und erklärte ihn an einem Skelet und an einer Anatomiefigur, die er selbst verfertigt hatte. Am folgenden Abend wiederholte er die selbige Vorlesung, und lies dazu von einem lebenden Modelle alle Bewegungen und Verrichtungen desselben Theiles mehrmals machen, so dass die Zuhörer nicht nur die Gelenke der Glieder nebst der Lage und Anheftung der Muskeln in Ruhe, sondern auch die Bewegungen mit den dadurch entstehenden Veränderungen in den Formen derselben, sehen und begreifen konnten. Durch Hülfe dieser Vorlesungen, die ich im folgenden Winter zum zweiten male und mit mehr Nutzen hörte, und durch das fortgesetzte Betrachten der Antiken, bekam ich almälich ein richtiges Verständnis des Körpers und einen Begrif von schöner Form, so dass ich nun auch lebendige Gestalten, wo alles

weit unbestimter und undeutlicher erscheint, besser verstehen lernte, ohne dass ich nöthig gehabt hätte, zum Nachzeichnen meine Zuflucht zu nehmen, welches mir bei dem stärksten Triebe zur Kunst doch immer zuwider war, und mir eine unwürdige Art zu studiren schien. So trieb ich es etwa zwei Jahre lang, und habe in dieser Zeit nichts weiter gezeichnet, als die Figuren und Stellungen der Antiken, die ich, nach der Betrachtung, oft und aus verschiedenen Ansichten, zu Hause aus dem Gedächtnisse wiederholte. Ich hatte schon lange den Trieb selbst etwas zu erfinden, der durch die Komposizioni anderer junger Künstler noch mehr angereizt wurde; auch fehlte es mir in der Vorstellung nicht an Bildern; aber ich konnte mir anfangs keines so zur Deutlichkeit bringen und fest halten, dass ich es hätte aufzeichnen können. Denn wenn ich gleich dazu den Körper schon genugsam kante, so war ich doch noch nicht im Stande, eine Figur in jeder vorkommenden Stellung zu denken, noch weniger sie aus dem Kopfe zu zeichnen. Überdies fehlte es mir auch noch gänzlich an Kentnis von den Regeln der Perspektiv, der Komposizion, der Beleuchtung und Drappirung. Ich suchte mir zwar immer

im Betrachten der Gemälde und Statuen von diesen Dingen zu merken, so viel ich konnte, aber das ging natürlicher Weise im Anfange, wo ich gleichsam alles selbst erfinden musste, sehr langsam. Doch glaubte ich es auf keine andere Weise lernen zu können, und da ich sah, dass ich doch almälich weiter kam, so verlor ich den Muth nicht; im Gegentheil feuerten mich diese Schwierigkeiten nur noch mehr an, und der Gedanke, sie aus eigener Kraft besiegen zu können, und meine Kunst keinem Lehrer schuldig zu sein, schmeichelte meinem Ehrgeize.“

„Bald nach meiner Ankunft in Kopenhagen ging ich auch einigemal auf die Kunstakademie und sah, wie dort in den verschiedenen Klassen nach Köpfen, Händen und Füßen, nach Modelzeichnungen, Gipsen und endlich nach der lebendigen Natur gezeichnet wurde; aber es wolte mir nicht in den Sinn, auf diese zerstückelte Art zu studiren, wenn ich dadurch auch in kürzerer Zeit hätte zu meinem Zwecke gelangen können. Dazu kam noch eine gewisse Scham, dass ich, der schon so alt war als ich zur Kunst kam, in den untersten Klassen unter kleinen Jungen sitzen sollte; denn

von unten musste jeder anfangen, der auf der Akademie studiren wolte. Das Zeichnen nach dem Leben gefiel mir zwar, und ich würde auf die Akademie gegangen sein, wenn ich gleich damit hätte anfangen können; doch schien mir der Kerl, welcher zum Modell stand, obwohl er sonst gut gebauet war, gegen die Antiken, von denen ich schon höhere Begriffe von Schönheit erlangt hatte, so unvollkommen und gemein, dass ich dachte, ich könnte wohl eine bessere Figur zeichnen lernen, wenn ich mich blos an diese hielte. Ich nahm mir also vor, die Akademie lieber nicht zu besuchen, sondern für mich allein zu studiren, so viel auch die andern jungen Künstler mir von der Nothwendigkeit und Nützlichkeit des akademischen Studiums vorredeten.“

„Um diese Zeit ward ich mit einem geschickten jungen Bildhauer Namens *Wohler* aus Magdeburg bekant, der einige Jahre lang in Rom gewesen war, und daselbst verschiedene Statuen in halber Lebensgröße nach den Antiken in Thon modellirt, sie dann stückweise gebrant und so mit zurück gebracht hatte. Dieser ließ mir öfter solche Theile von seinen Kopien in meine Wohnung, wo ich sie bei mei-

nen eigenen Erfindungen zu Rathe zog. Denn da ich jetzt fleissig zu komponiren anfang, so fand ich bald, woran es mir hauptsächlich fehlte, wenn ich meine entworfenen Figuren weiter ausführen wolte: ich konte mir nämlich wohl das Ganze, aber nicht immer alle Theile deutlich genug vorstellen. Aber ich ruhte nicht, bis ich es auch dahin brachte, um nicht ein blosser Skizzenmacher zu werden. Vorzüglich benutzte ich auf diese Art zu meinen Studien den Borghesischen Fechter. Durch diese stete Uebung meiner Einbildungskraft mir alle Gegenstände *rund* vorzustellen, und mir Formen und Umrisse derselben von allen Seiten wohl einzuprägen, wobei mich die anatomischen Kenntnisse, die ich bereits hatte, unterstützten, gelangte ich endlich dahin, dass ich einen Theil, wenn ich ihn einmal in verschiedenen Ansichten und Lagen von allen Seiten recht durchstudirt, und einigemal die Anwendung davon in eigenen Erfindungen gemacht hatte, nachher in den vornehmsten Stellungen und Verrichtungen ziemlich richtig aus der Vorstellung aufzeichnen konte; und was ich auf diese Weise einmal recht begriffen hatte, vergas ich nicht leicht wieder. So studirte ich alle Theile des Kör-

pers mehrmal mit der Anwendung in eigenen Erfindungen durch, und erwarb dadurch meiner Vorstellungskraft eben die Uebung und Fertigkeit, welche andere Künstler durch vieles Nachzeichnen bloß in Hand und Auge bringen; welches mir in der Folge für die Leichtigkeit im Erfinden und Komponiren sehr nützlich gewesen ist.“

„Wenn nun auch das, was ich anfangs auf diese Weise hervorbrachte, sehr stümperhaft und schlecht war, so konnte ich nun doch wenigstens meine eigenen Erfindungen schon nothdürftig ausdrücken, die sich anfänglich bloß auf Kompositionen von einer oder zwei Figuren einschränkten. Mein erster Versuch in eigenen Erfindungen, den ich wirklich ausführte, war, soviel mir noch rememberlich ist, der *Tod des Äschylus*. Ich weis nicht mehr, wie ich gerade auf dieses Thema gekommen war, aber das weis ich noch, dass es mir erschrecklich sauer ward, bis ich damit zu Stande kam; denn ich kannte noch keine einzige Regel der Kunst, oder die ich etwa schon kannte, wusste ich doch noch nicht anzuwenden. Aber diese Bedürfnisse und Verlegenheiten, die ich täglich empfand, trieben mich immer

mehr an, auf alle Weise Belehrung zu suchen;
 alles was ich las und sah, auf meine Studien
 anzuwenden; und andere, die mehr wusten
 als ich, um Rath zu fragen. So lernte ich we-
 nigstens die ersten Hauptregeln der Komposi-
 zion kennen: wie man malerisch gruppiren,
 die Figuren zusammen verbinden, den Einfalt
 des Lichts vortheilhaft wählen, Licht und
 Schatten in Massen zusammen halten, Löcher,
 durchschnittene Gliedmassen, gerade Linien
 und Winkel vermeiden müsse u. s. w., die
 ich denn, so gut als ich konnte, in Ausübung
 brachte. Eines der ersten Kunstbücher, die
 ich in Kopenhagen las, waren des *Du Bos Be-
 trachtungen*, woraus ich im Allgemeinen viel
 Nützliches lernte, und Begriffe von den höhe-
 ren Zwecken der schönen Künste bekam, die
 ich mir noch nie in Verbindung gedacht hatte.
 Aber weit lehrreicher und nützlicher war mir
 des *Gerhard Lairesse grosses Malerbuch*, das
 ich durch *Ipsen* erhielt, der es auf einer seiner
 Seefahrten aus Holland mitgebracht hatte. Ich
 lernte bald soviel Holländisch, dass ich den
Lairesse verstehen konnte. Da fand ich denn
 über alle Gegenstände der Kunst ausführliche
 Belehrung von einem praktischen Künstler,
 gerade so wie sie mir noth that. Besonders

wichtig war mir das, was ich darin über die malerische Anordnung der Figuren in einer Komposizion zur Bezweckung der Deutlichkeit las, und das ich auch in den Kupferstichen nach Rafaels Logen, die ich gerade um jene Zeit erhielt, und die von nun an meine vornehmsten Wegweiser in der Komposizion wurden, bestätigt fand. So ward mir von allen Theilen der Kunst der Begriff einer malerischen Komposizion am ersten deutlich. Nächst dem las ich noch den *De Piles*, aus dem ich die Leben der grossen Maler kennen lernte, und was ich sonst an Kunstbüchern erhalten konnte, mit gröster Aufmerksamkeit. Diese liessen mich zwar oft im Stiche, wenn ich mich bei ihnen Rathshol erholen wolte, doch war mir das Lesen derselben von grossem Nutzen, denn sie veranlassten mich zum Nachdenken. Da ich die Akademie nicht besuchte, so hatte ich auch lange keine Gelegenheit die Bekantschaft der älteren Künstler und Professoren zu machen; ich war auch zu scheu, sie zu suchen, weil ich noch so ganz Anfänger war; ich musste mich also wohl an Bücher halten. Diese einsame und mühselige Art zu studiren, und gleichsam alles selbst zu entdecken, brachte mich zwar nur langsam weiter, aber sie hatte

unter andern Vorthailen auch den, dass ich von allem Schlendrian der akademischen Komponirkunst frei blieb, und durch keine Manier auf Irwege geleitet wurde. Muster wie *Rafaels Logen* konten mich nicht irre leiten. Um diese Zeit fing ich auch an, Übersetzungen von alten Autoren zu lesen, soviel ich deren habhaft werden konte; sie sind auch nachher immer meine liebste Lektüre geblieben.“

„Ich mochte ungefähr vier Jahre lang in Kopenhagen gewesen sein, als ich zufälliger Weise dem Grafen *Moltke* bekant wurde, der eine schöne Sammlung von Gemälden besas, die ich öfters besuchte. Da er mich schon zu mehreren Malen in seiner Gallerie getroffen hatte, so lies er sich einst mit mir ins Gespräch, und verlangte etwas von meiner Arbeit zu sehen. Ich brachte ihm nach einiger Zeit eine von meinen Komposizioni, welche *Adam* und *Eva* nach der Miltonschen Dichtung neben dem Baume der Erkenntnis vorstellte, hinter welchem der Teufel im Verborgenen lauerte. Die Zeichnung fand des Grafen Beifall, und er gab mir den Auftrag, sie ihm in Ölfarben auszumalen, mit dem Erbieten, dass er mir sechzig Thaler dafür geben

wolle. Ich fing mein Gemälde mit grossem Eifer an, und machte es so gut und fleissig, als ich konnte. Nach zwei Monaten war es fertig.“

„Der Graf war inzwischen auf eines seiner Landgüter, sieben Meilen von Kopenhagen entfernt, gegangen, wo er sich gewöhnlich während des Sommers aufhielt. Da ich das Geld nöthig hatte, so entschlos ich mich, ihm mein Bild selbst zu überbringen. Ich kam auf dem Gute an, überreichte dem Grafen; der sich meiner kaum zu erinnern schien, mein Gemälde; er betrachtete es eine Zeit lang, und sagte endlich: „Es ist recht gut, mein Freund, dass er das Bild gemalt hat; aber ich habe eine Gallerie von lauter Meisterstücken, unter welchen ich doch seine Malerei nicht aufhängen kann. Nehme er sein Bild in Gottes Namen wieder mit sich, er wird schon einen Liebhaber dazu finden.“ — Damit gab er mir mein Bild zurück und ein Papierchen, worin er acht Dukaten gewickelt hatte. Diese Aufnahme hatte ich nicht erwartet, sie war mir kränkend, und ich antwortete dem Grafen: „Ew. Excellenz, ich bin ein Anfänger, der erst etwas lernen will; ich glaubte, Sie würden das Bild bloß zu meiner Aufmunterung be-

stellt haben, und die Ehre, die Sie mir dadurch erzeugten, hat mich angespornt, alle meine Kräfte darauf zu verwenden. Ich weiß wohl, dass es in ihrer schönen Sammlung keinen Platz verdient; hängen Sie es wohin Sie wollen. Es würde mir eine Schande sein, wenn ich das Bild wieder nach Hause tragen müste.“ — Aber diese Vorstellung war fruchtlos, der Graf wiederholte, was er mir gesagt hatte, und ging in sein Kabinet. Mit Scham und Ärger, dass meine Arbeit verschmähet wurde, nahm ich sie zurück. (Die acht Dukaten, so nöthig ich sie gehabt hätte, lies ich auf dem Tische liegen, weil es mir schimpflich schien sie anzunehmen, und so kehrte ich gerades Weges wieder nach Kopenhagen um. So ungünstig dieser erste Ausflug mit meiner Kunst auch abgelaufen war, so schlug er mich doch nicht nieder; ich verschmerzte bald die getäuschte Erwartung und setzte meine Übungen im Komponiren fleißig fort.“

„Der Aufseher der Moltkeschen Gemäldesammlung, dem ich meine schlechte Aufnahme bei seinem Herrn erzählte, verschaffte mir bald darauf die Bekantschaft des Kammerherrn von *Warnstädt*, eines der größten Kunstlieb-

haber und Künstlerfreunde in Kopenhagen. Er hatte diesem, der gleichfalls aus Schleswig gebürtig war, den Vorfall zwischen dem Grafen und dem jungen Schleswiger Maler erzählt. Der Kammerherr von *Warnstädt* kam zu mir in meine Wohnung und begrüßte mich als seinen Landsmann. Ich muste ihm das Bild zeigen, das ich für den Grafen *Moltke* gemalt hatte; er lobte es, und that mir das Anerbieten, mich dem Erbprinzen *Friedrich* bekannt zu machen. Da dieser Prinz zugleich Präsident der Kunstakademie war, so konnte mir seine Bekantschaft von wichtigem Nutzen sein. Der Erbprinz sandte auch wirklich nach einigen Tagen und lies mich mit dem bewusten Bilde zu sich rufen. Er empfing mich mit Güte, bezeugte meiner Arbeit seinen Beifall und sagte mir, er wolle das Bild behalten. Auf des Prinzen Befragen, ob ich auf die Akademie gehe, erwiederte ich, dass ich erst für mich einen guten Grund legen wolle, um sodann die Akademie mit desto mehr Nutzen besuchen zu können. Er billigte das, und entlies mich gütig mit dem Zusatze, dass ich recht fleissig fort studiren solle; er werde sich meiner erinnern. Am folgenden Tage empfing ich eine Anweisung auf hundert Thaler von ihm. So ward

ward ich mit meinem Glücke wieder versöhnt, und erhielt mehr Geld und Ehre für mein Bild, als ich gehofft hatte, und was mir noch wichtiger war, die Bekantschaft des Erbprinzen, die mir auch wahrscheinlich in der Zukunft vortheilhaft gewesen sein würde, wenn nicht späterhin ein Vorfall diese Aussicht zerstört hätte.“

„Mein eigenes Vermögen war nun beinahe darauf gegangen, und ich sah mich genöthigt, für Geld zu arbeiten, wenn ich länger in Kopenhagen leben wolte. Ich suchte also meine so lange verabschiedete Porträtmalerei wieder hervor, auch zeichnete ich Porträts mit Röthel in einer saubern gefälligen Manier, die viele Liebhaber fanden und mir gut bezahlt wurden, so dass ich noch zwei Jahre lang von diesem Erwerb nicht nur in Kopenhagen recht gut leben und dabei studiren, sondern auch noch etwas erübrigen konte. Indessen hatte ich auch im Erfinden und Komponiren, welches ich fleissig mit immer wachsender Leidenschaft trieb, merkliche Fortschritte gemacht, und ward mit dem Professor *Stanley* bekant, einem vortreflichen Zeichner und Komponisten, der ein reiches Talent zur Erfindung hatte. *Stanley* besuchte mich und sah meine

bisherigen Versuche in der Kunst, unter denen er eine Komposition, die ihm vorzüglich gerathen schien: *den Tod Balders und wie alle Götter um ihn klagen*, auswählte, um sie mit auf die Akademie zu nehmen, und in der nächsten Versammlung der Professoren vorzulegen. Er brachte mir nach einiger Zeit meine Zeichnung zurück, die den Beifall der Professoren erhalten hatte, und lud mich gleichsam im Namen aller ein, die Akademie zu besuchen. Dazu hatte ich aber jetzt, wo ich sah, dass ich für mich selbst weiter kam, noch weit weniger Lust als ehemals; im Gegentheil hatte ich gegen das akademische Studiren einen gewissen Widerwillen gefasst, und mein ganzes Streben war schon jetzt dahin gerichtet, bei einer Ausstellung mit um den Preis zu werben, und durch die That zu zeigen, dass man auch ohne Akademie Künstler werden könne. Ich erklärte also: ich habe so lange für mich studirt, ich sei schon zu alt, um noch jetzt ein Zögling der Akademie zu werden, und wolle dort nicht mit Knaben in einer Klasse sitzen; wenn man mich aber gleich in den Modellsaal zulassen wolte, so wäre ich nicht abgeneigt, die Akademie zu besuchen. Eigentlich schlug ich diesen Mittelweg nur darum vor, weil

ich durch den Einfluss des Erbprinzen in der Folge zu einer Reise nach Rom befördert zu werden hoffte, und dazu musste man nothwendig ein Zögling der Akademie sein. Ohne diese lockende Aussicht hätte ich mich wohl schwerlich darauf eingelassen. Meine Bedingung fand Schwierigkeiten, weil man nicht vom Herkömmlichen abweichen wolte. Zuletzt ward es dahin vermittelt, dass ich zuerst der bloßen Förmlichkeit wegen auf vierzehn Tage die Gipsklasse besuchte, dort eine Zeichnung machte, und dann in den Modellsaal ging, wo ich ungefähr ein Jahr lang nach dem Nackten gezeichnet habe. Da ich aber nie Lust zum Nachzeichnen hatte, so besuchte ich die Stunden sehr nachlässig, und mag in allem kaum ein Duzend Akte gezeichnet haben.“

„Während ich so Scheines halben die Akademie besuchte, kam die Zeit der Ausstellung heran, zu welcher ich zum erstenmal eine Zeichnung nach eigener Erfindung verfertigte, den *Aeolus* und *Odysseus* vorstellend, wie dieser mit dem leeren Windschlauch zurückkommt, und vom *Aeolus* unwillig weggewiesen wird. Meine Zeichnung stach durch eine gewisse wilde Grösse, und durch einen star-

ken Effekt, den ich ihr gegeben hatte, vor den übrigen hervor, so dass auch der Erbprinz *Friedrich* sie bemerkte, sich meiner wieder erinnerte, und mir ein ermunterndes Lob ertheilte.“

„Ungefähr um dieselbige Zeit ward ich auch mit dem Professor *Abilgaard* bekant, der einige Jahre vorher aus Italien zurück gekommen war, und jezt in Kopenhagen den Ruf eines der vorzüglichsten Maler seiner Zeit behauptete. Derselbe hatte meine Zeichnung von *Balders Tod*, die *Stanley* mit auf die Akademie genommen hatte, gesehen und, wie dieser mir sagte, besonders günstig darüber geurtheilt. Vielleicht kam er dadurch auf den Gedanken, mich zu seinem Schüler zu haben; wenigstens ward mir verschiedentlich von Leuten, die wohl mit ihm bekant waren, der Antrag dazu gemacht. Ich hatte aber keine Lust, irgend eines Malers Schüler zu werden, und wolte den Wink, dass es mir nur Ein Wort bei ihm kosten würde, nicht verstehen. Mein Selbstgefühl sagte mir, dass ich auch ohne einen Meister Künstler werden könne; und mein Ehrgeiz, dass es mir zu größerem Ruhme gereichen würde, es durch mich selbst geworden zu sein. Da ich aber sehr wohl ein-

sah, dass mir dazu noch sehr viel fehle, und dass ich im Praktischen, vornehmlich in der Behandlung der Farben und den Handgriffen des Malens, von *Abilgaard*, der ein vortreflicher Kolorist war und seinen Pinsel meisterlich führte, noch vieles lernen könnte, das ich vielleicht ohne ihn nie lernen würde; so wollte ich die Gelegenheit benutzen, dann und wann seine Werkstätte zu besuchen, und wo möglich ihn selbst malen zu sehen. Er malte eben damals die vortreflichen Bilder aus der Dänischen Geschichte für den grossen Rittersaal im königlichen Schlosse, wo sie nachher aufgestellt wurden. *) Sein Kolorit, besonders im Nakten, war fast so schön, wie in *Paul Veronese's* und *Tizians* Gemälden, und ich habe es auch nachher bei keinem neueren Maler schöner gesehen; aber sein Stil in der Zeichnung gefiel mir nicht; seine Figuren schienen mir übermässig lang und dünne, mit magern spindelförmigen Extremitäten; er war im Erfinden unfruchtbar, und komponirte mit

*) Diese vortreflichen Malereien, welche *Abilgaards* Ruhm auch bei der Nachwelt bewährt haben würden, sind leider in dem unglücklichen Schlosbrande 1794, samt dem Sale, in welchem sie aufgestellt waren, ein Raub der Flammen geworden.

Mühe. Es war mir also blos darum zu thun, dass ich ihm seine Kunstgriffe im Farbenmischen und Malen ablernen könnte, da sich das Kolorit selbst doch eigentlich nicht erlernen, sondern nur durch Auge und Gefühl an der Natur und an guten Mustern der Sinn dafür bilden läßt. Ich ging öfter in sein Studium, in der Hofnung, ihn einmal beim Malen zu treffen; aber das wolte mir lange nicht gelingen, denn er lies sich nicht gern auf die Hand sehen, und nahm keine Künstlerbesuche an wann er malte; bis eines Morgens, wo ich früher als er in seine Werkstatt kam, und wegen mehrerer großer Gemälde, die in derselben standen, nicht von ihm bemerkt wurde. Ich verhielt mich ruhig, bis er im Malen begriffen war, und trat dann zu ihm; er konnte nun nicht wohl aufhören, und ich blieb gegen zwei Stunden lang bei ihm, und sah ihn malen. Hätte mir ein solches Zusehen von grossem Nutzen sein sollen, so hätte es wenigstens öfter, und mit mancher mündlichen Erläuterung verbunden, geschehen müssen, aber es blieb bei dem einzigen Male, das dennoch nicht ganz ohne Vortheil für mich war. Wahrscheinlich aber verlor ich zugleich durch die verstohlene Art, wie ich diese Ab-

sicht erreicht hatte, die Gunst des auf seinen Vorzug eifersüchtigen Künstlers, wovon ich mich bald zu überzeugen Gelegenheit hatte.“

„*Abilgaard* hatte meinen *Aeolus* auf der Ausstellung nicht gesehen, aber ihn loben gehört, und schickte deshalb zu mir, dass ich ihm die Zeichnung zeigen möchte. Ich brachte sie ihm. Er betrachtete sie lange aufmerksam ohne ein Wort zu sagen, und als ich ihn endlich bat, mir sein Urtheil darüber zu äussern, sagte er mir: ich würde es in Zeichnung und Komposition wohl noch weiter bringen können; dadurch aber werde ich noch kein Maler; und doch sei am Ende das Malen die Hauptsache, um ein tüchtiger Künstler zu werden. Er fragte nach meinem Alter, und als ich ihm sagte, dass ich bereits acht und zwanzig Jahre alt sei, entschied er: da sei ich schon viel zu alt, um noch ein Künstler zu werden. Das Ölmalen erfordere viele und lange Übung, und da ich es nicht schon in der Jugend gelernt habe, so werde ich es schwerlich je mehr lernen. Ich sagte ihm, wie ich ohne meine Schuld so spät zur Kunst gekommen sei; ich hoffe aber, dass es mir bei meinem grossen Triebe noch gelingen werde, durch Fleis und

Eifer das Versäumte nachzuholen. Allein es schien, als ob er vorsezlich meinen Muth niederschlagen, und mir die Kunst verleiden wollte; denn er behauptete: das sei vergebens; man müsse in der Jugend malen lernen, und es sei gut, dass ich den Weinhandel gelernt habe, so bliebe mir doch eine Zuflucht, wenn ich einst sehen würde, dass es mit der Kunst nicht ginge. Dies brachte mich endlich auf, so dass ich mich nicht enthalten konnte ihm zu sagen: ich hätte geglaubt, eine andere Aufmunterung von ihm zu erhalten; ich wisse wohl, dass ich noch wenig könne, aber ich fühle auch, dass es mir nicht an Talent und Eifer fehle, um nicht noch ein Künstler zu werden. Das Ölmalen allein mache auch noch keinen grossen Künstler aus. *Michelangelo* habe nicht in Öl malen können, und sei doch einer der grössten Künstler in der Welt gewesen; er solle mir also auch nicht den Muth dazu benehmen. So rollte ich voll Unwillen meine Zeichnung zusammen, ging nach Hause und spannte mir eine Leinwand zwölf Fufs hoch auf, um darauf meinen *Aeolus* in Öl zu malen. Ich arbeitete täglich von früh bis in die Nacht, und in weniger als zwei Monathen war mein Bild fertig. Es ge-

fiel denen, die es sahen, und machte sogar Aufsehen wegen der Dreistigkeit, die ich gehabt hatte, mich gleich an eine Arbeit in so grossem Maasstabe zu wagen, und wegen des drohenden trotzigem Charakters im *Aeolus*; auch der Kupferstecher *Clemens*, der in Rom gewesen war, sah ihn und sagte, man sollte glauben, ich hätte *Michelangelo's* Werke in der Sixtinischen Kapelle gesehen. Er führte auch den Maler *Juel* zu mir und wiederholte dasselbe. Durch ein so schmeichelhaftes Lob ermuntert erzählte ich ihnen, wie mich der Professor *Abilgaard* abgefertigt habe, und dass ich trotz ihm doch noch ein Künstler werden wolle. *Juel* hatte es nachher dem *Abilgaard* wieder gesagt und mit ihm gescherzt, er solle den kleinen Holsteiner (so nannten mich in Kopenhagen gewöhnlich die Künstler) nicht zu sehr aufbringen, der habe keine Ruhe, bis er nicht eben so gut malen würde, wie er. Dies zog mir *Abilgaards* Ungnade zu; aber für mich war es die grösste Aufmunterung, und für meinen Ehrgeiz, der keinen vor sich zu lassen wünschte, ein mächtiger Sporn; obwohl ich einsah, wie weit ich [noch im Malen zurück war, und dass ich ihn darin nie erreichen würde.“

„Bei der nächsten Ausstellung hatte ein Künstler von denen, die um den großen Preis wetteiferten, eine Zeichnung gemacht, die unter allen bei weitem die beste war, und jeder erwartete, dass demselben der erste Preis würde zuerkant werden. Aber bei der Austheilung erhielt ihn ein anderer, dessen Zeichnung weit unter jener war, und an den niemand gedacht hatte. Da dieser Vorgezogene ein Verwandter von *Abilgaard* war, so erklärten aus diesem Umstande alle jungen Künstler, die, ihrer Überzeugung nach unverdiente, Begünstigung, die demselben widerfuhr. Mir ward für eine Modellzeichnung die große silberne Medaille zuerkant. Obgleich ich um den großen Preis nicht mitgeworben hatte, also bei der Vertheilung desselben persönlich gar nicht interessirt war, so nahm ich mich doch des durch die partiische Austheilung Zurückgesetzten und seiner Sache mit so großem Eifer an, als wenn ich selbst der Zurückgesetzte gewesen wäre. Ich erklärte öffentlich: dass ich die silberne Medaille nicht annehmen würde, wenn der, welcher nach aller Überzeugung die goldene verdient hätte, dieselbe nicht erhielt. Auf einer Akademie, wo das Verdienst nach Gunst bestimmt werde, wolle

ich keinen Preis verdienen. Ich ging auch nicht auf die Akademie an dem Tage, wo die Preise ausgetheilt wurden. Der Erbprinz *Friedrich* vertheilte dieselben auch dasmal, wie gewöhnlich. Als ich aufgerufen wurde und nicht da war, ward vorgewendet, dass ich krank sein möchte, und die mir zuerkante Medaille ward mir von der Akademie zugesandt. Aber ich beharrte fest auf meinem Entschlus, wies sie zurück und erklärte zugleich: ich würde nie wieder einen Fuß in die Akademie setzen, sie möge ihre Medaillen nur immer nach Gunst vertheilen, ich verlange keine davon. Ein solcher Trotz war unerhört, und wurde durch eine förmliche Verweisung von der Akademie bestraft. Das Dekret meiner Verweisung ward an alle Thüren der Akademie angeschlagen; doch lies der Professor *Wiedewelt* es am folgenden Morgen wieder abreißen. Mir war diese Verweisung gleichgültig; denn ich hatte mich selbst schon freiwillig verwiesen. Ich sah wohl ein, dass ich durch dies Betragen die Gunst des Erbprinzen, und alle Vorthelle, die ich von derselben für die Zukunft hoffen konnte, auf immer verscherzt hatte; doch achtete ich diese Aufopferung damals für nichts, gegen die Genug-

thuung, die ich darin empfand. Ich war meinem Gefühle gefolgt, das sich gegen jede Ungerechtigkeit empörte, und hier um so mehr, da ich einen Mann für den Urheber derselben hielt, der auch meinen Trieb zur Kunst hatte unterdrücken wollen, statt denselben durch Aufmunterung und lehrreiche Berathung zu unterstützen.“

„War mir nun gleich der Zutritt zur Akademie förmlich verboten, so verlor sie doch den verwiesenen Rebellen nicht ganz aus den Augen, und es würde leicht gewesen sein, mich wieder mit ihr auszusöhnen. Da ich im Studiren eifrig fortfuhr, und durch immer besser gelingende Kompositionen die Aufmerksamkeit der jungen Künstler sowohl, als der Professoren, rege erhielt, so that man mir im folgenden Jahre, als die Zeit der Preisbewerbung herankam, von Seiten der Akademie den Antrag, ob ich mit um den Preis werben wolle, mit dem Zusatze: man sei von meinen Fähigkeiten überzeugt, dass ich gewis die goldene Medaille erhalten würde. Des Vorgefallenen solle nicht mehr erwähnt werden. Mit der Erlangung des großen Preises ist zugleich eine sechsjährige Pension und die Sendung nach Rom verbunden. Dieses ehrenhaften An-

trages, der mich nur stolzer machte, und dieser so wünschenswerthen Aussichten ungeachtet, beharrte ich in meinem starrsinnigen Trotze und gab zur Antwort: ich sei einmal von der Akademie verwiesen, und hoffe auch ohne sie nach Rom zu kommen; überdem bedürfe ich keiner Medaillen; meine Kunst sei mir durch sich selbst Aufmunterung und Belohnung genug. Alle diese Vorfälle verdoppelten meinen Eifer und meinen Muth. Den freundschaftlichen Umgang mit *Stanley*, der mir sehr lehrreich war, setzte ich fort, und zeichnete oder malte soviel Porträts, als sich mir nur darboten, um mir Reisegeld zu ersparen; denn von nun an war eine Reise nach Italien das höchste Ziel meiner Wünsche. Und obgleich ich von Jugend auf eine schwächliche Gesundheit hatte, so schadeten mir doch diese Anstrengungen nicht. Meine Leidenschaft für die Kunst war so gros, dass ich oft auch im Winter in der Nacht aufstand und arbeitete, wenn mich die Gedanken an eine angefangene Arbeit nicht ruhen ließen, und dann gegen Morgen halb erstarrt wieder zu Bette ging.“

„Ich hatte nun gegen sieben Jahre in Kopenhagen zugebracht; mein kleines Erbtheil,

das in 1500 Thalern bestand, war in den ersten fünf Jahren darauf gegangen, und nachher lebte ich vom Porträtiren. Während der letzten zwei Jahre befand sich auch mein jüngster Bruder, der in Schleswig die Malerei gelernt hatte, bei mir, und machte unter meiner Anleitung weitere Fortschritte in der Kunst. Er hatte noch einige hundert Thaler von dem Seinigen übrig, und ich hatte ungefähr eben soviel vom Gewin meiner Arbeiten erspart. Mir schien, der günstige Zeitpunkt sei nun gekommen, wo ich endlich das große Ziel meiner Wünsche, eine Reise nach Italien, erreichen könne. Jugendlicher Muth, leidenschaftliche Kunstliebe und Unerfahrenheit stellten uns die Ausführung als leicht vor. Mit unserm Gelde wolten wir die Reise bis Rom machen, und dort hofften wir leicht Gelegenheit zu finden, soviel zu verdienen, als wir zum Unterhalt bedürften. In Kopenhagen studirte damals auch der Bildhauer *Busch* aus Mecklenburg-Schwerin, der von gleichem Eifer für seine Kunst beselt, trotz der schwachen Pension, die sein Fürst ihm gab, sich entschlos, die Reise nach Rom mit uns zu machen.“

„Wir drei brachen also im Frühjahr 1783 von Kopenhagen auf. Ein Pferd, das wir gemeinschaftlich zu diesem Zweck gekauft hatten, trug unser Gepäck; wir wanderten zu Füsse. So zogen wir über Lübeck und Hamburg bis Nürnberg, wo wir uns aber mancherlei Ursachen wegen trennten. *Busch* nahm das Pferd, setzte seine Reise allein fort, und gelangte glücklich nach Rom. Mein Bruder und ich reisten mit der Post weiter über Augsburg, Inspruck, Verona, bis Mantua, wo wir im Junius ankamen, und acht Tage zu verweilen beschlossen, um die Werke des *Julius Romanus* daselbst zu sehen.“

„Hier sah ich endlich, was ich so lange zu sehen gewünscht hatte, ein grosses Werk der neuern Malerei, und erhielt daraus zuerst einen anschaulichen Begriff von der Freskomalerei und von der römischen Schule. Dazu waren es die Arbeiten von *Rafaels* bestem Schüler, und sie gaben mir eine deutlichere Idee von den Werken seines grossen Meisters, als ich bis dahin aus den Kupferstichen nach denselben gehabt hatte. Diese Malereien waren ganz für mein Gefühl, gros, voll feuriger Fantasie und von geistreicher Erfindung, ernst und

kräftig im Stil. Es kam mir vor, als ob ich jetzt zum ersten male wahre Malerei sähe, die ich ganz verstand und fühlte. Nach meiner Weise Kunstwerke zu studiren, die einen mächtigen Eindruck auf mich machten, den ich daurend in mir zu bewahren, und für meine eigenen Kunstübungen zu benutzen wünschte, blieb ich zu halben und ganzen Tagen im Pallast *del Te*, und suchte den grofsen und kraftvollen Stil dieser kühnerfundenen Werke meiner Einbildungskraft so fest einzuprägen, dass die Vorstellung derselben mir immer lebendig blieb, und nachher, wo ich wieder mehrere Jahre lang im Norden von Deutschland, von allen Kunstwerken abgeschnitten, schmachten muste, mir wie ein Leitstern vorleuchtete, und mich auf rechter Bahn erhielt. So blieben wir vier Wochen lang in Mantua.“

„In dem Gasthause, wo wir eingekehrt waren, speisete Mittags gewöhnlich ein Kammerdiener des derzeitigen Kommandanten von Mantua, Grafen *von Breisach*. Da wir kein Wort Italienisch verstanden, geschweige sprachen, so war es uns erwünscht, dort einen Deutschen zu finden, der uns bei dem Wirthle
als

als Dolmetscher diente, und uns über das, was wir zu wissen verlangten, Auskunft gab, wofür ich ihm zur Erkenntlichkeit sein Porträt zeichnete. Dieser mochte seinem Herrn erzählt haben, dass sich ein paar deutsche Künstler in Mantua befänden, die nach Rom reisen wolten; denn der Kommandant lies uns eines Tages zu sich rufen. Ich ging allein zu ihm, und fand einen Greis von ehrwürdigem Ansehen, der mich freundlich mit der Anrede empfing, er freue sich immer, wenn er Deutsche sehe, und wünsche, dass er uns worin nützlich sein könne. Ich erzählte ihm, wir seien aus Liebe zur Kunst aus Dänemark nach Italien gewandert, und wolten nun weiter bis Rom gehen, um da die Werke *Michelangelo's* und *Rafaels* zu studiren; hier habe *Julius Romanus* uns länger verweilt, als wir gewolt. Er fragte unter andern auch nach unsern ökonomischen Umständen. Unser Geld, erwiederte ich ihm, sei freilich schon ziemlich zusammengeschmolzen, indessen hofen wir bis Rom damit auszureichen, wo wir schon Gelegenheit finden würden etwas zu verdienen, und uns ein paar Jahre in Rom zu erhalten. Der alte General schüttelte seinen grauen Kopf und sagte: das solten wir nur nicht hoffen;

es sei in Rom so voll von Künstlern die einander, um zu leben, das Brod wegstabalirten. Von den Italienern sei ohnehin nichts zu verdienen, und die italienischen Künstler lebten selbst nur von den Fremden; wenn wir keine Pension oder keine ganz besondern Empfehlungen hätten, so würden wir schwerlich Arbeit finden, und wenn wir auch die fänden, so würden wir so schlecht dafür bezahlt werden, dass wir davon kaum leben, geschweige studiren könnten. Wir solten also ja nicht so aufs Gerathewohl dahin gehen, sondern lieber nach Mailand zurückkehren, da würde es schon leichter etwas zu verdienen geben; wenn wir da unsern Beutel gefüllt hätten, könnten wir leicht nach Rom kommen. Er bot mir zugleich ein Empfehlungsschreiben an seinen alten Freund und Kriegskameraden, den General *Stein*, an, der in Mailand kommandirte. Der Rath des alten Generals machte soviel Eindruck auf mich, dass ich mich entschloss ihn zu befolgen, so sehr er auch gegen unsern Plan war. Ich erhielt das Empfehlungsschreiben, und wir gingen einige Tage darauf nach Mailand ab. Am Morgen nach unserer Ankunft trug ich, voll guter Hoffnungen, meinen Brief zum General *Stein*. Ich

ward sogleich vorgelassen. Seine Excellenz lies sich gerade frisiren; ich überreichte meinen Brief mit einem mündlichen Empfehl des Grafen *von Breisach*. Als er den Brief gelesen hatte, warf er ihn auf den Tisch und sagte: ich weis nicht, was der alte Narr denkt, dass er mir solche Leute auf den Hals schikt. Ich kann mich nicht um euch bekümmern; seht zu wie ihr weiter kommt! Nach diesem Empfange sah ich, dass da nichts zu erwarten sei, machte dass ich fort kam, und theilte nach der Zurückkunft ins Wirthshaus meinem Bruder den leidigen Bescheid mit. Wir sahen nun, dass es um unsere schönen Hofnungen geschehen war. Nichts blieb uns jetzt übrig, als unsern Plan aufzugeben, und sobald als möglich nach Deutschland zurück zu kehren, ehe unser Geld noch völlig aufgezehrt wäre. So viel Muth wir bei der Hinreise hatten, als wir durch Deutschland mit vollem Beutel zogen, so muthlos waren wir jetzt geworden, als unser Geld zur Neige ging, und wir die Erfahrung gemacht hatten, wie es sich in einem Lande reis't, dessen Sprache man nicht versteht. Der bloße Gedanke ohne Geld in jenem Lande zu sein, schreckte uns zurück. Wir blieben nur ein paar Tage in Mailand,

besahen einige Kirchen, und das bewundernswürdige Abendmahl des *Leonardo da Vinci*. Von allem, was ich in Mailand gesehen habe, erinnere ich mich nur noch dieses Gemäldes lebhaft, und der Zeichnung von der *Schule von Athen* in der Ambrosianischen Bibliothek. Diese fand ich aber unter meiner Erwartung; sie schien mir für ein Werk von *Rafaels* Hand zu unfest gezeichnet; ich hatte die kühnen und festen Umrisse des *Julius Romanus* noch zu lebhaft im Gedächtnis. Als ich nachher das ausgeführte Gemälde davon im Vatikan sah, da erkante ich *Rafaels* Gröfse und sah ein, dass die *Atheniensische Schule* die erste Komposition in der Welt sei.“

„Wir fanden in Mailand zufällig einen deutschen Malergesellen, einen guten armen Teufel, der sich an uns schmiegte und aus freiem Willen mit uns durch die Kirchen und Klöster lief, und als wir wegreisen wolten, sich erbot, uns, für freie Zehrung hin und zurück, durch die italienische Schweiz bis in die deutsche zu begleiten. Da wir in Italien immer von den Wirthen betrogen wurden, weil wir nicht handeln konten, so nahmen wir ihn mit, und er war uns von so gutem

Nutzen unterwegs, dass wir mehr durch ihn ersparten, als er uns kostete, und ich konnte mein italienisches Wörterbuch, das mir wenig geholfen hatte, ruhig in der Tasche behalten.“

„Wir zogen zu Fus über den Gothard zurück durch die gewaltige und erhabene Schweizernatur, die uns den mühsamen Bergweg in der brennenden Sommerhitze vergessen lies; aber wir stiegen doch mit betrübten Herzen, dass wir das schöne Italien sobald wieder hatten verlassen müssen, ohne Florenz und Rom zu sehen, auf der deutschen Seite den Berg hinab. In Altorf verlies uns unser Führer, und kehrte wieder nach Mailand zurück. Wir fuhren über den Vierwaldstädtersee bis Brunnen, und gingen über Zug nach Zürich. Unser Geld war, als wir dort ankamen, bis auf wenige Batzen zusammen geschmolzen; doch wanderten wir mit Sonnenuntergang getrost in Zürich ein. Wir trugen während der ganzen Reise unser Gepäck auf dem Rücken, und ich führte alle meine Kompositionen und Zeichnungen von Kopenhagen aus in einem Portefeuille bei mir.“

„Mit diesem ging ich am folgenden Morgen gerades Weges zum Dichter *Gesner*, den

ich aus seinen radirten Blättern auch als Künstler kante. Ich erzählte ihm unsere Abenteuer, unsere Verlegenheit, und meine Absicht in Zürich einige von meinen Kompositionen zu verkaufen, oder Arbeit zu suchen, damit wir Geld zur Fortsetzung unserer Reise bekämen. *Gesner* nahm mich liebreich auf, bezeugte sein Wohlgefallen an meinen Kompositionen und sagte, er würde sie mir gern alle abkaufen, wenn er nicht das Haus voll Kinder hätte, die ihm verböten viel Geld auf seine Kunstliebhaberei zu verwenden; er wolle mich aber einem seiner Freunde empfehlen, der mir gewis einige Zeichnungen abnehmen würde. Dies war der Zunftmeister *Heidegger*, an den mir *Gesner* ein Blätchen gab. Der Herr Zunftmeister empfing mich anfangs etwas steif und gravitatisch, aber er ward bald freundlicher und kaufte mir drei Zeichnungen ab. Ich lies ihn selbst den Preis bestimmen; er gab mir vier Laubthaler für jede. Dafür hätte ich sie sonst freilich nicht weggegeben; aber ich war jetzt froh, dass ich wieder etwas Geld bekam. *Gesner* empfahl mich auch an *Lavater*, für den ich verschiedene Porträts zeichnen mußte, und unter diesen auch den berühmten Musiker *Reichhart*, der sich damals in Zürich befand.

So bekam ich bald über zwanzig Laubthaler zusammen. Auch *Lavater* nahm mich recht freundlich auf; aber über die Kunst konnten wir nicht viel mit einander sprechen, ohne in Streit zu gerathen; da schwazte er viel ins Gelag hinein, was für mich keinen Sinn hatte, und meine Meinungen kamen ihm eben so abenteuerlich vor. Er schien mir ein Schwärmer, ich ihm ein Sonderling in der Kunst. Mit *Gesner* hingegen konnte ich mich besser unterhalten; er hatte richtige Begriffe von der Kunst, schwärmte nicht, und hegte große Achtung für die Alten.“

„Mit dem erworbenen Gelde eilten wir nun von Zürich weiter, und zogen wieder, ohne uns irgendwo aufzuhalten, ganz Deutschland zu Füsse durch bis Lübeck, wo wir im Herbste desselben Jahres anlangten, und fürs erste zu bleiben beschlossen; denn unser Geld war zu Rande, und wir kamen ziemlich schlecht im Zeuge dort an.“

„Das war das Ende unseres abenteuerlichen Zuges nach Italien, den wir mit so glänzenden Hofnungen und Aussichten unternahmen. Hatten wir nun auch unsern Zweck nicht erreicht, so war doch die Reise nicht

ganz vergebens. Ich hatte *Julius Romanus*, *Leonardo da Vinci* und die *Schweiz* gesehen, drei Gegenstände, die einen unauslöschlichen Eindruck auf mein Gefühl machten, die mir in der Folge, wo ich wieder Jahre lang von allen Kunstwerken abgeschieden lebte, immer lebendig vorschwebten, und auf meine Kunst einen wesentlichen Einfluss gehabt haben.“ —

Hier endet des Künstlers eigene Erzählung, und der Verfasser nimmt nun den Faden derselben wieder auf.

Carstens blieb fast fünf Jahre lang in Lübeck, und erwarb dort seinen Unterhalt mit Porträtmalen, dem einzigen Kunstzweige, der bei dem Publikum jener Handelstadt einiges Interesse hatte. Er trennte sich aber schon in den ersten Jahren von seinem Bruder, der, gleich unbesorgt um Gegenwart und Zukunft, nur zu oft die Uneigennützigkeit misbrauchte, mit welcher *Carstens*, der kaum für sich selbst das Nothdürftige erwerben konnte, Alles brüderlich mit ihm theilte, bis es ihm endlich unmöglich ward, den Bruder länger auf seine Kosten zu ernähren. Dieser wandte sich nun nach Stralsund und Greifswald, wo er durch Porträtmalen und Unterricht im Zeichnen sei-

nen Unterhalt, wiewohl meistens kümmerlich, erwarb.

Im Jahre 1786 kam der Verfasser dieser Lebensbeschreibung nach Lübeck, und machte bald darauf des Künstlers Bekantschaft. Gleichheit der Neigungen knüpfte bald eine innige Freundschaft zwischen beiden. Der Verfasser war damals noch ein Jüngling; frühe schon von einem lebhaften Triebe zur Kunst beselt, aber in einem Lande geboren, wo dieser Trieb keine Nahrung finden konnte, hatte er bis dahin noch nie Gelegenheit gehabt, ein Kunstwerk der höheren Gattung zu sehen, geschweige einen Zweck der Kunst zu erkennen, der weiter ginge, als auf die bloße Nachahmung des Wirklichen. Wer die prosaischen Gegenden Niederdeutschlandes kennt, wo der Verfasser seine Jugend verlebt hat, die Uckermark, Pommern und Mecklenburg, der wird wissen, welche Seltenheit dort Kunstwerke sind, und dass man da wohl, so wie der Verfasser, sein zwanzigstes Jahr verleben kann, ohne je ein historisches Gemälde, oder sonst ein gutes Kunstwerk gesehen zu haben.

Carstens lehrte ihn zuerst eine höhere Sphäre der Kunst kennen. Der immer rege Enthu-

siasmus des Künstlers theilte sich der Empfänglichkeit des jüngeren Freundes mit, und der gleiche Trieb, welcher unter ihnen bald das enge und doch freie Verhältniß des Lehrenden und Lernenden erzeugte, knüpfte zugleich das Band ihrer Freundschaft mit jedem Tage fester. Die Kunst war der stete Gegenstand ihrer Unterhaltungen, ihrer Übungen, ihrer Wünsche und Plane für die Zukunft; und so verflossen ihnen, in einer von aussen sehr beschränkten Lage, welche beide, doch auf verschiedene Weise, gefesselt hielt, zwei glückliche Jahre vereinten Strebens und Genusses, die ihnen in der Folge das Schicksal noch einmal, aber freier, schöner und in verdoppeltem Masse, in Rom zu wiederholen vergönn'te.

Da *Carstens* im Treffen sehr glücklich war, und mit einer bestimmten schönen Zeichnung eine saubere und gefällige Ausführung verband, so fehlte es ihm in Lübeck selten an Arbeit, und er hat dort eine sehr große Menge von Porträts theils gemalt, theils gezeichnet; doch war es nie, besonders in Ölfarben, die Kunst des Pinsels und des Kolorits, wodurch er sich auszeichnete; gefälliger und sehr fleissig gearbeitet waren seine Minia-

turen. Wer sein höheres Talent, seinen feurigen, strebenden Geist, und seinen Sinn für das Große kante, der musste diese Geduldproben des pünktelnden Fleisses noch mehr bewundern, den er auf Arbeiten verwendete, die ihn gar nicht interessirten, die ihm vielmehr herzlich zuwider waren; aber er musste auch bedauern, dass ein Künstler mit solchen Talenten etwas Großes zu leisten, die köstliche Zeit auf solche Weise verschwenden musste; denn man kann wohl sagen, dass die fünf in Lübeck verlebten Jahre dem Künstler eben so unnütz verloren gingen, als jene fünf Jahre, die er früher bereits beim Weinhandel verloren hatte. Zwar setzte er sein Studium der Historienmalerei immer gleich eifrig fort, er komponirte, zeichnete, entwarf eine Menge von Erfindungen, die ihm beim Lesen alter und neuer Dichter seine fruchtbare Einbildungskraft darbot; aber es gebrach ihm doch an allen den Hülfsmitteln, welche den Künstler weiter fördern, an Nahrung für seinen Kunstsinn, und an aller Aufmunterung von aussen. Er hatte über vier Jahre in Lübeck gelebt, seine Portefeullen, selbst die grauen Wände seines kleinen Zimmers, waren mit mehr oder weniger ausgeführten Komposizio-

nen und flüchtigen Entwürfen angefüllt, und doch war ausser wenigen näheren Bekanten, mit denen er umging, niemand, der dies höhere Talent in ihm kannte. Freilich waren seine eingezogene Lebensweise, sein höchst schlichter Anzug bei einer kleinen unansehnlichen Figur, seine gänzliche Unfähigkeit sich persönlich bemerkt und sein Talent geltend zu machen, welche theils in der früher vernachlässigten Bildung seines Äussern, theils in seiner allen Schein verachtenden Denkart ihren Grund hatten, und ihm den Anstrich einer gewissen *Rusticität* gaben, eben so viele Ursachen, dass niemand etwas Höheres in ihm ahnete, und dass er auch den wenigen Kennern, die für höhere Kunst Sinn und Interesse haben, unbemerkt blieb, bis erst spät ein günstiger Zufall ihn einem derselben bekannt machte, der seinem Schicksale eine günstigere Wendung gab.

Ein größeres Hindernis seines Fortkommens aber war sein siecher, kränklicher Körper, der mit seinem feurigen Temperamente und rastlos thätigen Geiste in einem für ihn verderblichen Misverhältnisse stand, und ihn oft Wochen und Monate lang zum Arbeiten

unfähig machte. Seine Krankheit war, wie bereits bemerkt worden, ein Brustübel, wozu er den Keim mit auf die Welt gebracht hatte, das sich von Zeit zu Zeit in heftigen Anfällen meldete, und in Lübeck einigemal zu einem Grade stieg, der seinem Leben Gefahr drohte. Dies öftere Krankliegen, wodurch ihm manche Arbeit entging, manche kostspielige Kur erwuchs, und ein überlästiger Bruder, der in sorglosem Müssiggange auf seine Kosten lebte, setzten ihn öfter in Schulden, die zwar nie beträchtlich waren, von denen er sich aber doch nie wieder gänzlich frei machen konnte. Alle diese Widerwärtigkeiten, mit denen er unablässig zu kämpfen hatte, waren doch nicht im Stande seinen Muth niederzuschlagen. Auch in leidenden Zuständen war sein Sinn immer heiter, und sein Geist schwebte kummerfrei in den höheren Regionen der Kunst, wo das Bedürfnis ihn nicht erreichte.

Wenn die Ausübung der Kunst ihn nicht beschäftigte, so las er die alten Dichter und Geschichtschreiber, die in Übersetzungen vorhanden waren. Unter den Dichtern waren für seine Phantasie *Homer*, die alten *Tragiker* und *Schakspear*, und für sein Gefühl *Pindar*,

Ossian und *Klopstock* in den *Oden* seine Lieblingslektüre. Auch die Mythen der skandinavischen Dichtungen, die er in Kopenhagen kennen gelernt hatte, liebte er ihres grossen und fantastischen Inhalts wegen. Dies waren die Quellen, aus denen er den Inhalt seiner Kompositionen schöpfte. Die Kupferstiche nach den Werken des *Rafael*, *Michelangelo*, *Julius Romanus*, *Polidor*, *Annibal Carracci*, *Pietro Testa* waren die Hülfsmittel und Muster, nach denen er seinen Stil zu bilden suchte. Aber immer waren Rom und die Originale der unvollkommenen Nachbildungen, mit denen er sich jetzt kümmerlich behelfen musste, das Ziel, nach welchem er mit steter Sehnsucht hinblickte; und nur wenn, bei seiner hoffnungslosen Lage, und ohne alle Aussicht sich ihr zu entreissen, Zweifel in seiner Seele aufstiegen, dass er jenes Ziel vielleicht nie erreichen werde, konnte er traurig werden und sich über sein unglückliches Schicksal beklagen; dann übermannte ihn wohl auf Augenblicke das zu lebhafte Gefühl des Schmerzens, den er sonst männlich zu ertragen wusste. Nie wird der Verfasser den rührenden Moment vergessen, wo *Carstens* eines Abends, als das Kunstgespräch lange bei jenen geliebten Ge-

genständen verweilte, und seine Sehnsucht nach Italien mit ungewöhnlicher Leidenschaftlichkeit in ihm aufgeregt war, von inniger Wehmuth übermannt, jenem weinend um den Hals fiel, und sein widriges Geschick anklagte, das ihn an einen Ort gebannet habe, wo sein brennender Trieb sich unbefriedigt in sich selbst verzehren, wo er seine Zeit an elende Portratarbeit verschwenden müsse, und vielleicht nie ans Ziel seiner Wünsche gelangen werde. Aber nie hörte man ihn über Widerwärtigkeiten klagen, so drückend sie sein mochten; selbst sein siecher Körper war ihm nur als Hindernis für seinen Kunsttrieb lästig; am wenigsten bekümmerten ihn zeitliche Güter. Überhaupt war wohl nicht leicht ein Künstler in dieser Hinsicht uneigennütziger, gleichgültiger gegen baren Gewinn, als *Carstens*. Seine Kunst allein war ihm alles; sie war sein Element, seine Religion, seine Seligkeit, sein Dasein. Er würde mit Freuden auf alle äusseren Vortheile verzichtet, allen Bequemlichkeiten des Lebens, an die er ohnehin nicht gewöhnt war, allem Gewinn durch seine Kunst entsagt, in Dürftigkeit gelebt, und sich glücklich gefühlt haben, wenn er um diesen Preis die Befriedigung seines Strebens hätte erkaufen können.

Bei dieser Verzichtung auf alles, was ausser seiner Kunstsphäre lag, war aber *Carstens* um so eifersüchtiger auf die Erwerbung jedes Gutes innerhalb derselben, und er besas in hohem Grade jene Leidenschaften, welche gewöhnlich mit grossen Anlagen verbunden sind: einen feurigen Ehrzeiz, der nur nach dem Vortreflichen strebt, und der eifersüchtige Nebenbuler jedes andern wird, den er auf seiner Laufbahn noch vor sich erblickt; den Stolz jedes erworbene Verdienst nur dem eigenen Streben zu verdanken; nur durch wahre Treflichkeit zu bestehen, und jeden Schleichweg zu Ruhm und Gewin, so wie jeden der darauf kriecht, zu verachten.

Diese Triebfedern wirkten schon frühe in ihm, so bald sein Talent zum eigenen Bewusstsein gelangte, wie sowohl seine Art zu studiren, als seine Fehde mit der Kunstakademie in Kopenhagen beweis't. Sie wurden jedoch von der entschiedenen Geradheit und Redlichkeit seines Charakters so beherrscht, dass sie sich immer in den Schranken eines gerechten Selbstgefühls erhielten, und nie in Dünkel und Anmassung ausschweiften. Aber es lag in der natürlichen Offenheit seines Charakters, dass er die Regungen dieses Selbstgefühles,
die

die andere klüglich verschweigen, ohne Arg
 äusserte, wodurch er bei manchen, die von
 sich auf andere schliessen, nicht selten in den
 Verdacht der Eitelkeit und Anmassung gerieth,
 die doch seiner Denkweise völlig fremd wa-
 ren. So hatte er schon damals, wo er doch
 von der Stufe, die er späterhin erreichte, noch
 weit entfernt war, ein richtiges Vorgefühl
 von dem was ihm erreichbar sein, und was
 ihm unerreichbar bleiben würde, indem er
 äusserte: Vor allen übrigen Künstlern, selbst
 vor dem *Annibal Carracci*, den er doch in je-
 ner Zeit vorzüglich hoch schätzte, fürchte er
 sich nicht; wenn er nur Gelegenheit habe sich
 in Rom auszubilden, so hoffe er sie wohl zu
 erreichen; aber *Michelangelo* und *Rafael* seien
 so gros, dass er sich glücklich schätzen wür-
 de, wenn er dahin gelange, dass man es der-
 einst seinen Arbeiten ansehe, er sei nicht un-
 rühmlich in ihre Fusstapfen getreten. Diesen
 grossen aber bescheidenen Wunsch, der aus
 der Fülle seiner Verehrung für jene Künstler,
 und seines Enthusiasmus für die Kunst quoll,
 hat er nach dem Urtheile der Kenner in sei-
 nen zu Rom verfertigten Arbeiten wirklich,
 und mehr als irgend ein anderer unter den
 Neuern, erreicht.

Von den Kompositionen unsers Carstens aus jener Zeit kann der Verfasser nur die anführen, welche er gesehen hat, und deren er sich noch deutlich erinnert. Sie werden ihm Veranlassung geben, über den früheren Stil des Künstlers und die derzeitige Stufe seiner Ausbildung einige Bemerkungen zu machen. Es sind die nachstehenden:

Achill, dem der Geist des Patroklos im Traume erscheint; nach Homer.

Ein Bakchanal von fünf bis sechs Figuren, die um eine Statue des Bakchus tanzen.

Sokrates, der dem Alzibiades in der Schlacht bei Potidaea das Leben rettet; mit Bister lavirte Federzeichnung.

Odysseus, der vor der Grube voll Opferblutes die Schatten der abgeschiedenen Selen beschwört nach dem XIten Buche der Odyssee.

Locke, der dem Hother erscheint und ihm die drei Walkyrien zeigt, die in ihrer Höhle den Spies härten, mit dem er Baldern erlegen soll; aus Ewalds Trauerspiel; Balders Tod.

*Hermann aus der Schlacht zurückkehrend, dem
Thusnelde den Kranz reicht; aus Klop-
stocks Hermanns Schlacht.*

*Der Geist Cathmors, der als Erscheinung
Sulmallen vorüberschwebt, die ihre Arme
nach ihm ausstreckt; aus Ossians Temora.*

*Cassandra vor dem Pallast des Pelops in Ar-
gos, sitzend auf einem Wagen und weis-
sagend; nach dem Agamemnon des Aeschy-
los (befindet sich unter dem Nachlas des
Künstlers auf der Weimarischen Biblio-
thek).*

*Amor, der einen ruhenden Jäger in sein Netz
zieht; allegorische Idee des Künstlers.*

*Ossian und Alpin zur Harfe singend; aus
Ossians leztem Liede (unter dem Nachlas
des Künstlers auf der Weimarischen Bi-
bliothek).*

*Gott Vater von Zeit und Ewigkeit getragen;
schwebende Gruppe.*

Die vier Elemente; allegorische Darstellung.

Die vier Jahreszeiten; desgleichen.

*Die vier Alter des menschlichen Lebens nach
der Musik der Zeit tanzend; desgleichen.*

Noch andere allegorische Darstellungen, deren Inhalt dem Verfasser nicht mehr erinnerlich ist.

Carstens hatte vom Anfange seines Studirens, seitdem er zuerst die Antiken sah, den Stil derselben in seiner Zeichnung nachzuahmen getrachtet, der sich bekanntlich durch den Charakter *idealischer Individualität* von dem Stil der modernen Kunst, der, wo sie sich ohne Einfluss der Antike gebildet hat, Darstellung *wirklicher Individualität* ist, unterscheidet. An antiken Formen hatte er lange ausschliessend Auge und Geschmak gebildet; wie denn auch schon von Natur Sinn für Grösse, Hoheit und Kraft die vorherrschende Stimmung seines Gemüths war. Das Niedliche, Zierliche, wenn es nichts weiter war; selbst das Schöne, ohne Grösse und interessante Bedeutung, machte wenig Eindruck auf ihn. Solte das Zärtliche ihn rühren, so musste es mit Hoheit verbunden sein; es musste einen pathetischen Charakter annehmen, und auch nur so gelang ihm der Ausdruck desselben; die erschlaffenden Rührungen des Sentimentalen waren seiner energischen Natur eben so zuwider, als jene moderne, affektirte Grazie.

der Hof- und Kabinetsmaler, wie er sie zu nennen pflegte, seinem auf Wahrheit ruhenden Schönheitssinne; gegen das Tändelnde, Spielende, Charakterlose, eiferte er bei jeder Gelegenheit.

Zunächst den Antiken, die er stets für die höchsten Muster des Stils hielt, waren vorzüglich *Michelangelo's* Werke, die er jedoch bloß aus Kupferstichen kannte, seinem noch ungebildeten Sinne für kraftvolle GröÙe zusprechend, und er war lange unentschieden, ob er jenem, oder dem *Rafael*, in seiner Schätzung den höchsten Rang einräumen sollte. Sein richtiger Verstand, sein treuer Natursinn sprach für diesen; sein Gefühl, seine Fantasie für jenen. Späterhin in Rom entschied sein reiferes Urtheil für *Rafael*, ohne dass sich seine Verehrung für *Michelangelo* deshalb vermindert hätte.

Nachdem er die Werke des *Julius Romanus* in Mantua gesehen hatte, behauptete dieser für lange Zeit eine fast ausschließende Herrschaft über seinen Geschmack. Das Poetischkühne in den Erfindungen desselben, das Feuer seiner Fantasie, die Kraft seines Stils reizte ihn zu ähnlichen Kunstschöpfungen.

doch war er, wenn man auch den Einfluss dieses Genius auf den seinigen erkante, doch nie eigentlich Nachahmer desselben.

Schon in dieser Periode hatte *Carstens* eine gewisse Vorliebe zu allegorischen Darstellungen gefasst, die er auch noch lange nachher hegte. Zum Theil hatten ihn die Blätter des *Pietro Testa*, die er damals, ihrer Originalität und ihres Gedankenreichthums wegen, sehr hoch schätzte, zum Theil auch, nach seinem eigenen Geständnis, *Winkelmanns Versuch einer Allegorie*, auf diesen Abweg geleitet, und um so leichter, da er schon seiner Gemüthsart nach Bedeutung und Tiefe des Sinnes in Kunstwerken liebte, und ein Freund von symbolischen Darstellungen war, von denen zur Allegorie in der Kunst nur ein leichter Übergang ist. Hiezu kam noch, dass die gigantische Gröfse in *Michelangelo's Gottvater, Profeten und Sibillen*, ihn zur Hervorbringung ähnlicher Riesengestalten begeisterte, zu denen er in der Ideenwelt der Symbolik und Allegorie den schicklichsten Stoff zu finden glaubte. So gerieth er denn auf Gegenstände, wie unter den oben erwähnten: *Gottvater mit Zeit und Ewigkeit, die Elemente,*

die *Jahrszeiten*, und andere, von denen in der Folge die Rede sein wird.

Was man aber auch bei manchen seiner allegorischen Darstellungen wider die Wahrheit darzustellenden Gegenstände mit Recht sagen mag, so war es doch eine lobenswerthe Eigenschaft seiner Allegorieen, dass er die Bedeutung soviel als möglich in die Gestalten zu legen und denselben einen grossen, den Ideen angemessenen, Charakter zu geben suchte, und dass er nie in den Fehler gelehrtwitzig zu allegorisiren, und Wirkliches mit Allegorie zu vermischen, verfallen ist; ja einige seiner allegorischen Komposizioni sind in ihrer Art vortreflich zu nennen, wenn man nicht die ganze Gattung verwerfen will, welches wohl niemand im Ernste wollen wird. Überhaupt zeigen die oben angeführten Komposizioni, dass *Carstens* am liebsten heroische und ernste Stoffe der alten Fabel wählte, zu deren Darstellung eine dichtende Fantasie erfordert wird; und dergleichen Gegenstände gelangen ihm auch am besten.

Da unser Künstler in seinem Studium von der Antike, also vom Ideale, und nicht von der Nachahmung des Wirklichen ausgegangen

war, so tragen die Arbeiten seiner früheren Periode auch mehr den Charakter jener als dieser an sich. Man sieht in ihnen das Streben nach der reinen Form und dem schönen Umriss der alten Bildwerke, meistens gefällige Stellungen, Grobheit und einen kräftigen Charakter der Gestalten, zugleich aber auch eine rohe Härte, die in kraftvollen Menschen das Streben nach Bestimmtheit anfangs immer begleitet; und oft einen Mangel an jener, nur der schönen Natur eigenen und aus ihr zu schöpfenden Individualität, die, in Vereinigung mit dem Ideale, die Vollendung des Stils und der Kunstbildung ausmacht.

Es giebt eigentlich nur *zwei* Wege zu dieser Vollendung zu gelangen: Entweder die Kunst geht, wie in ihrer ursprünglichen Entwicklung der Fall ist, von der treuen Nachahmung der individuellen Natur zur freien Nachbildung ihrer Gegenstände nach allgemeinen Gesetzen über, und erhebt sich auf diese Weise endlich von der wirklichen Individualität zur idealischen. Oder die Kunst geht, wie in der Periode ihrer völligen Ausbildung der Fall ist, vom Ideale aus, und steigt von der Höhe desselben zur Wirklichkeit herab.

um diese durch das Ideal zu läutern, und aus ihr neue Individualitäten für ihre Darstellungen zu schöpfen. Den *ersten* Weg nahm die alte Kunst, und auch die neuere bis auf *Rafael*, wenn man den früheren Einfluss der alten Kunst auf dieselbe, der bis dahin unbedeutend war, nicht in Anschlag bringen will. Nur findet bei beiden der Unterschied statt, dass die alte Kunst sich auf diesem Wege ursprünglich als *Plastik*, die neuere hingegen als *Malerei* ausgebildet hat. So wurde jene schon, durch ihre größere Beschränktheit in der Nachahmung des Wirklichen, frühe zum Ideale getrieben, diese hingegen ward durch ihre vorzügliche Fähigkeit, das Wirkliche darzustellen, auch stärker an dasselbe gefesselt; und diese, schon durch das Materiale einer jeden Kunst bestimmte, Richtung ward auch durch die Gegenstände ihrer Anwendung bestätigt. Die ältere Kunst durchlief, nach einer glücklichen Entwicklung, ungestört den ganzen Kreis ihrer Ausbildung; die neuere hingegen begann zwar ebenfalls ihre Entwicklung glücklich, aber, nicht so wie jene durch ihr Objekt begünstigt und empor gehoben, blieb sie an der Schwelle des Ideals stehen, ohne es in seiner Hoheit zu erschwingen; ohne auch nur für

einen einzigen Charakter ein bestimmtes Kunstideal als festen Typus auszubilden. Den *zweiten* Weg musten alle alten Künstler, Bildner und Maler, nehmen, nachdem die alte Kunst ihren Gipfel erreicht hatte, wenn sie ihre Vorgänger nicht bloß kopiren, oder leere Formschönheit ohne Charakter bilden wolten. Diesen Weg ging auch, ohne es selbst zu wissen, durch seinen Genius geleitet, unser Künstler in seiner Ausbildung.

Noch ein *dritter* Weg ist durch Verbindung jener beiden möglich, indem der Künstler gleich anfangs in seinem Studium *Ideal* und *Natur*, *Antike* und *Rafael*, den man gewissermaßen als den *Repräsentanten der Natur* ansehen kann, zu vereinigen strebt. Diesen Weg schlagen gewöhnlich die Neuern ein, welche *Antike*, *Rafael* und *Natur* zugleich studiren. Aber aus diesen verschiedenen Stoffen ein *organisches* Ganze zu schaffen, ist ein Problem, dessen glückliche Lösung nur dem Genie gelingt.

Frühe ergriffen auch, wie schon bemerkt worden, *Michelangelo's* Werke den Geist unsers Künstlers, und die Wirkung davon zeigte sich auffallend in dem Stil seiner Formen. Er

strebte lange der gigantischen Grösse jenes Meisters nach, die energische Gemüther in der früheren Periode ihrer Bildung so mächtig anzieht, und machte sich die Grosheit seiner Verhältnisse, die Breite seiner Formen zu eigen; aber sein wahres Gefühl vermied glücklich das Gewaltsame und Übertriebene der Stellungen in den Gestalten des *Buonarroti*, und folgte mehr den gemäfügten, schönen Bewegungen der *Antike*. Diesen Einfluss der *Antiken* und des *Michelangelo* auf seinen Geschmack beherrschte doch immer die eigenthümliche Vorstellungsart seines Genies. Diese Selbständigkeit unter der Macht fremden Einflusses ist auch in seinen früheren Versuchen sichtbar; und nie mangelte seinen Gestalten Leben, Charakter und Ausdruck, denn sie waren ächte Geschöpfe der Einbildungskraft; nicht einer blos mechanischen Fertigkeit, die gerade der schwächere Theil seiner Kunst war, so dass ihm das Darstellen ausser sich mehr Schwierigkeiten machte als die Erfindung, die er immer ganz im Kopfe geordnet vollendete, ehe er daran ging sie aufzuzeichnen.

Carstens kante zwar den menschlichen Körper ziemlich genau, und versäumte keine Ge-

legenheit, wo er das Nakte an lebenden Gestalten sehen konnte, z. B. beim Baden mit seinen Freunden, die er entkleidet mancherlei Stellungen und Bewegungen machen lies, die ihm für seine Zwecke dienlich waren, und aus denen er das Wesentliche mit einem schnellen Blicke aufzufassen geübt war. Doch fehlte es ihm noch an jener gründlichen Kentnis der Anatomie, die dem Künstler schon beim Entwerfen seiner Gestalten so sehr zu stattem kommt, aber zur richtigen Ausführung noch unentbehrlicher ist, und worin unter allen Neueren *Michelangelo* der gelehrteste und größte war. Seine Kentnis der Anatomie erstreckte sich nur auf das richtige Verhältnis der Theile und Glieder, und auf die Hauptformen derselben, so wie sie in der Antike dem Zweck der Schönheit untergeordnet erscheint, ohne genauere Andeutungen der Zufälligkeiten, die in der Mannigfaltigkeit der Gestalten gefunden werden, und die der Künstler gleichfalls kennen muß. Sie war vielmehr konventionell und dürftig, als wahr und gründlich, und für ihn als Maler unzureichend. Er fühlte dies auch selbst genug, und sparte keine Aufmerksamkeit und Mühe, das früher Versäumte nachzuholen. Hätte er Gelegenheit ge-

habt, grofse Arbeiten auszuführen, so würde er diesen Theil früher in seine Gewalt gebracht haben. Denn wenn ein grofses Werk auch darum, weil es gros ist, nicht mehr Kunstverdienst hat, so ist es doch schwerer und der Künstler lernt mehr dabei.

In der *Perspektiv*, so wie in der *Lehre von Licht und Schatten* war Carstens in dieser Zeit noch blofser Naturalist; doch half er sich, wo sein Augenmafs ihn im Stiche lies, ziemlich gut dadurch, dass er sich die Figur in Thon modellirte, und die Wirkung der Beleuchtung daran bemerkte. Plan und Grund eines Gemäldes perspektivisch aufzuzeichnen verstand er noch nicht, und er hütete sich darum auch sehr vor solchen Gegenständen, wo dergleichen nothwendig war.

Im *Kolorit* war er verhältnismäfsig am meisten zurück geblieben. Seine bedrängte Lage erlaubte ihm selten einen Versuch in Ölfarben zu machen, um so mehr, da er auf keinen Absatz eines historischen Gemäldes rechnen konnte. Was er sonst mit Wasserfarben kolorirte, war zwar ziemlich roh und hart; dech gelang ihm von Anfang an die Wassermalerei besser als das Ölmalen, worin er sich zwar in der Folge noch merklich gebessert, es aber doch nie zu

einiger Vollkommenheit gebracht hat. Sein Sinn war für die Reize des Kolorits weniger empfänglich, obgleich es ihm nicht an richtigen Grundsätzen über dasselbe fehlte; nur konnte er dieselben nicht genügend ausüben, weil ihm dazu sowohl die Kentnis der nöthigen Handgriffe, als die nur durch viele Übung zu erlangende Fertigkeit mangelte. In diesem Punkte bestätigte die Folge, was ihm *Abilgaard* vorher gesagt hatte. *Carstens* suchte sich über diesen unverschuldeten Mangel durch mancherlei Sophismen zu trösten; so hätte er gern die schon von andern ausgesonnene Behauptung vertheidigt, dass die Erfindung der Ölmalerei den Verfall der Kunst befördert habe, dadurch dass sie den Fleis zu sehr aufs Pinseln lenkte; oder er behauptete, sie schicke sich eigentlich nicht wohl für den großen Stil; oder er führte *Michelangelo's* Sprüchlein an, der sich mit ihm in gleicher Lage befand: *Die Ölmalerei sei eines Mannes unwürdig und eine Arbeit für Weiber*. Wenn man ihm diese Ausflüchte aber nicht gut heissen wolte, so ergab er sich am Ende doch gutwillig, und gestand, dass er es nicht von Herzen so meine.

In der *Ausführung* war er gleichfalls sehr schlicht und kunstlos, aber doch sauber und fleißig, wenn er wolte. Man könnte sagen: Gedanken und Komposition waren der Abdruck seines innern Reichthums; die Ausführung seiner Erfindungen war das Bild seiner äussern Armuth und Beschränkung. Es war ihm blos darum zu thun, seinen Gegenstand in der Zeichnung möglichst bestimmt und deutlich auszudrücken, seine Figuren wohl zu ründen, und das Ganze in Übereinstimmung zu bringen. Übrigens zeichnete er ohne Manier und ohne die affektirte Meisterschaft vieler neueren Zeichner und Konturenschreiber, die auf Geist Anspruch macht, aber selten mehr ist als mechanische Fertigkeit eines Schreibmeisters.

So strebte und rang *Carstens* unter den ungünstigsten Verhältnissen, ohne Aussichten einer besseren Zukunft, während seines fünfjährigen Aufenthalts in Lübeck, und der Verfasser war, in den zwei letzten Jahren desselben, täglicher Augenzeuge des oben Gesagten. Sein Eifer für die Kunst blieb sich jedoch immer gleich. Er kämpfte um sie, wie um sein Dasein; auch war sie wirklich eine Hauptbedingung desselben, und nur ihrentwegen hatte

das Leben, das ihm wenig andere Freuden darbot, noch einen Reiz für ihn. In ihr vergaß er Unglück und Leiden; aber es war ihm doch unmöglich in einer solchen Lage weitere Fortschritte zu machen. Aller Hülfsmittel entblößt, aller Nahrungsquellen für seinen Kunstsinn beraubt, verzehrte sich seine Kraft in mühevollen Bestrebungen, die seinen Trieb zwar beschäftigen, aber nie befriedigen konnten.

Mangel an Nahrung seines Kunsttriebes brachte ihn dazu, dass er sich damals oft mit Dingen beschäftigte, die ausserhalb seiner Sphäre lagen und zu denen er keine Anlagen hatte. So trieb er Poesie; machte Oden, Ditiramben, Trauerspiele, Epigramme, Satiren, Skaldengesänge etc., die aber meistens Wiederklänge der Erinnerung aus *Pindar*, *Klopstock*, *Sophokles*, *Stolberg*, *Gerstenberg* u. a. waren. Es fehlte darin nicht an mancher eigenen Idee, aber die Sprache wolte ihm nicht gehorchen. Auch im Felde der Philosophie trieb er sich eine Zeitlang um, obgleich er ein zu konkreter, zu plastischer Kopf war, um spekulative Ideen anders als bildlich zu fassen. Durch *Lessings* Schriften, besonders durch die berühmten *Fragmente*, die ihm in die Hände geriethen, ward

ward er veranlaßt, auch sein Religionssystem hervor zu suchen, das seit seiner Kindheit ziemlich geruhet hatte. Doch da er ein heller, heiterer Kopf war, zwar jedes Enthusiasmus fähig, aber ohne den mindesten Hang zu Schwärmerei und Mistik, so zog er sich bald ganz vernünftig aus dem Handel, und statt nach der Lehre der neuesten Kunstweisheit die Kunst in der Religion (oder vielmehr in einem phantastischen Gespenster brütenden Mysticismus) zu suchen, suchte und setzte er seine Religion in der Kunst. Nachher fing er auch an, *Kants Kritik der reinen Vernunft* zu studiren, worin er aber nicht weiter kam, als in die Lehre von *Raum* und *Zeit*; und die Ausbeute dieses Streifzuges war eine *symbolische Darstellung dieser beiden Formen* in einer malerischen Komposition, derentwillen er mancherlei Anfechtungen in Scherz und Ernst erfahren mußte. Ihrer wird in der Folge erwähnt werden.

Endlich schien es, als ob das Schicksal unserm Künstler einmal lächeln wolle. Ein günstiger Zufall verschaffte ihm die Bekantschaft des Dichters *Overbek*, den ein Freund zu *Carstens* führte, um ihm die Kompositionen desselben sehen zu lassen. *Overbek* ward ange-

nehm überrascht, in einem elenden schwarzberäucherten Zimmer, und unter einer so unscheinbaren Hülle einen Geist zu finden, der mit *Homer*, *Sophokles*, *Ossian*, *Shakespear* etc, in vertrauter Bekantschaft lebte, und Scenen aus ihren Werken in eigenen Erfindungen darstellte. Der edle Dichter, von des Künstlers unwürdiger Lage unterrichtet, interessirte sich lebhaft für *Carstens*, und führte ihm nach einigen Tagen den Rathsherrn *Mathaeus Rodde* zu, einen der reichstbegüterten Männer jener Stadt, der mit warmer Liebe zur Kunst die Einsichten eines Kenners vereint, und selbst eine ausgewählte Sammlung von Gemälden besitzt. Ein solcher Kunstfreund konnte den Werth des Talents, das er da im Verborgenen fand, nicht verkennen; er sah aber auch zugleich die Hindernisse, die es niederdrückten. Er wiederholte seinen Besuch bei *Carstens*, lud ihn zu sich, suchte durch nähere Bekantschaft sein Zutrauen zu gewinnen, unterrichtete sich genauer von seiner Lage, und rieth ihm, eine Stadt zu verlassen, wo sein Talent ewig ein todttes Kapital für ihn bleiben würde, und an einen Ort zu gehen, der für die Ausbildung und Anwendung desselben besser geeignet sei; wozu er ihm Berlin vor-

schlug. *Carstens* bedurfte dieser Aufforderung nicht, da er selbst schon lange diesen Wunsch hatte, zu dessen Erfüllung ihm nur die Mittel gebrachen. Aber auch diesem Hindernisse hatte der edle Mann abzuhelpen beschlossen. Nachdem er sich überzeugt hatte, dass des Künstlers sittlicher Charakter ihn der Unterstützung, die sein Talent bedurfte, noch würdiger mache, that er demselben das Anerbieten, nicht allein seine Schulden, die etwas über hundert Thaler betragen mochten, zu bezahlen, sondern ihn auch in den Stand zu setzen, dass er die Reise nach Berlin machen, und dort wenigstens ein halbes Jahr leben könne, um sich indessen bekant zu machen, und sich günstigere Aussichten für die Zukunft zu bereiten. Von der Wiedererstattung dieses Geldes sollte nie die Rede sein; nur äusserte der edle Geber, um das Ansehen eines Geschenks zu vermeiden, dass es ihm lieb sein würde, einmal nach der Bequemlichkeit des Künstlers, als freie Erkenntlichkeit, etwas von dessen Arbeit für seine Sammlung zu empfangen. Dies ist in der Folge nicht geschehen, obgleich *Carstens* sich zuweilen selbst daran mahnte, und den Namen seines Wohlthäters nie ohne Dankgefühl nante. Möge der edle Mann es dem

Verfasser verzeihen, dass er dieser menschenfreundlichen Handlung an seinem Freunde hier öffentlich gedenkt. Sie hatte zu viel Einfluss auf das Schicksal unsers Künstlers, als dass sie in dem Leben desselben mit Stillschweigen übergangen werden konnte; und die Pflicht der Gerechtigkeit fodert den Dank, den ein edles durch sein eigenes Bewusstsein hinlänglich belohntes Gemüth verschmähen darf. Ein großes Talent ist selten; noch seltener ist vielleicht der Edelmuth, der es aus seiner Verborgenheit hervorzieht und aus reiner Kunstliebe uneigennützig unterstützt.

Durch diese unerwartete Hülfe wurde *Carstens* auf einmal seiner Noth entrissen, und zu neuen Hoffnungen beseelt, dass endlich sein Schicksal eine bessere Wendung nehmen werde. Um aber nicht ganz unvorbereitet nach Berlin zu kommen, sandte er gegen den Herbst 1787 seine allegorische Darstellung der *vier Elemente* in Öl gemalt an den derzeitigen Kurator der Akademie, den Minister Freiherrn *von Heinitz*, mit der Bitte, diesem Bilde in der bevorstehenden Ausstellung einen Platz zu vergönnen. Er erhielt dafür ein verbindliches Antwortschreiben des Ministers, und ging dann im folgenden Frühjahr 1788 selbst nach Berlin.

Die Reise des Künstlers nach Berlin unterbrach nun auch das innige Verhältniß, das zwischen ihm und dem Verfasser bis dahin gewaltet hatte, für mehrere Jahre. Carstens war kein Freund vom Briefschreiben, daher erfuhr nur selten und zufällig einer etwas von dem andern; doch blieb dessungeachtet ihre Freundschaft dieselbe. Auch der Verfasser verließ Lübeck bald nachher und ging in andere Gegenden Deutschlands; er kan also von den Lebensumständen des Künstlers während der nächstfolgenden sechs Jahre nur die Hauptmomente mittheilen, die er in der Folge, als ein günstiges Geschik beide wieder in Rom vereinte, aus mündlichen Erzählungen des Künstlers gesammelt, zum Theil auch, nach dem Tode desselben, von einem seiner Freunde in Berlin erhalten hat.

Carstens lebte während der zwei ersten Jahre in Berlin ziemlich unbekant; er wuste sich, wie schon oben gesagt worden, nicht persönlich geltend zu machen, und wolte blos durch seine Arbeiten bekant werden, wozu er so gleich keine Gelegenheit fand. Ja er gerieth für eine Zeitlang in so elende Umstände, dass er im eigentlichen Sinne auf Brod und Was-

ser beschränkt war, da er keinen Verdienst als durch ein paar Zeichenstunden hatte, die ihm schlecht bezahlt wurden. Sein schwächlicher Körper konnte sich bei dieser magern Gefängniskost nicht aufrecht erhalten; er fiel in eine schwere Krankheit, die ihn dem Tode nahe brachte; doch seine Natur siegte diesmal noch, und er genas wieder. In der Folge erhielt er öfters Bestellungen für Buchhändler, durch die er seinen Unterhalt nothdürftig gewann. Späterhin trat er auch in maurerische Verbindungen, die ihm zwar für seinen Zweck keine wesentlichen Vorthelle brachten, aber ihm doch die Bekantschaft manches wohlwollenden Mannes verschafften und ihn in einige Familien einführten, deren Umgang ihn der Einsamkeit entriss, und das Gefühl seiner bedrängten Lage, wenn auch nicht tilgte, doch milderte.

Er hatte sich vorgesetzt, in Berlin keine Porträts zu malen, sondern sich bloß als Historienmaler zu zeigen, theils um dadurch nicht aufs neue von seinem Hauptstudium zu sehr abgezogen zu werden, theils um alle für ihn nachtheiligen Vergleichen mit andern Künstlern, die sich in diesem Fache, das er so lange nur des Brodes wegen und nie mit Lust

getrieben hatte, hervorthaten, und besser als er in Öl malten, zu vermeiden. Dagegen war er fest entschlossen, im historischen Fache, wozu er seinen Beruf und seine Fähigkeit kannte, keinem den Vorzug zu lassen; und er harrete nur auf eine günstige Gelegenheit, wo er sich auf eine ausgezeichnete Art bemerk machen könnte. Diese ergab sich denn auch in der Folge.

Von den Arbeiten, welche *Carstens* in Berlin für Buchhändler gezeichnet hat, sind dem Verfasser ausser den mitologischen Vorstellungen von seiner eigenen Erfindung zu *Ramlers Mitologie*, die aber durch den Stich verpfuscht worden sind, und ausser den Umrissen, die er zu der *Götterlehre von Moriz* nach antiken Steinen dem Holzschneider *Unger* auf die Stöcke gezeichnet hat, die aber auch nachher von *Tassaert* in Kupfer geätzt sind, keine bekannt geworden. Von diesen letzteren war er nur mit den *Ungerschen* Holzschnitten zufrieden, nicht mit *Tassaertschen* Nachstichen. *Carstens* legte auf seine für Buchhändler gemachten Arbeiten, die, wie er sagte, noch überdies von den Kupferstechern verhunzt wurden, nicht den geringsten Werth, und sie sind fast alle

ohne seinen Namen gestochen worden. Überhaupt war das Moderne sein Fach nicht, und das Vignettenwesen verabscheute er als einen elenden Trödel der Kunst, zu den nur die Noth ihn zwingen konnte.

Zur zweiten Kunstaussstellung seit seines Aufenthalts in Berlin, hatte er eine große und reiche Komposition verfertigt, die gegen zweihundert Figuren enthielt, und den *Sturz der Engel* vorstellte. Er wählte diesen Gegenstand, weil er ihm Gelegenheit gab, den Reichthum seiner Fantasie und seine Kunst in der Komposition zu entfalten. Es war eine frei umrissene, mit Bister lavirte Federzeichnung, die einen Bogen vom größten Format anfüllte, und während der Ausstellung die Aufmerksamkeit der Kenner und Künstler vorzüglich auf sich zog.

Durch diese Zeichnung, die in der Folge ein reicher Kunstliebhaber Namens *Meier* in Hamburg kaufte, hoffte *Carstens* seine Aufnahme und Anstellung bei der Akademie der Künste zu bewirken; nicht dass es ihm um diese Anstellung selbst zu thun gewesen wäre, denn er hasste schon von Kopenhagen her die Kunstakademien, und hielt sie für zwecklose

Anstalten; sondern blos, weil er darin ein Mittel sah, seinen grossen Zweck, den er nie aus dem Gesichte verlor, zu erreichen. Da nun auch der Akademie bei dieser Gelegenheit der Vorwurf gemacht wurde, dass sie sovielen unnütze Besoldungen und Pensionen ertheile, und einen Künstler von so ausgezeichneten Talenten ohne Unterstützung lasse, so geschah ihm auch wirklich der Antrag, eine Lehrstelle bei der Akademie anzunehmen. Er machte für seine Anstellung zur Bedingung, nicht von dem akademischen Senat oder dem Direktorium der Akademie, sondern nur unmittelbar von dem Kurator derselben, Freiherrn von Heinitz, abzuhängen. Die Akademie hatte Schwierigkeiten, diese Bedingung einzugehen, und er machte sich dadurch die Glieder derselben eben nicht zu Freunden, wenn sie auch dem Minister, der ihn indes näher kennen gelernt hatte, nicht misfiel. Endlich wurden die Schwierigkeiten hinweggeräumt, oder vielmehr stillschweigend beseitigt, und der Professor Moritz, damaliger Sekretär der Akademie, der sich bei dieser Gelegenheit als Carstens Freund erwies, war Vermittler der Sache. Seine Bestallung als Professor bei der Akademie der Künste und mechanischen Wissen-

schaften (wie sie sich selbst nennet) wurde ihm unterm 21. Mai 1790 ausgefertigt; da aber jener Bedingung der Unabhängigkeit vom Direktorium der Akademie in derselben nicht erwähnt war, so weigerte sich *Carstens*, die Bestallung anzunehmen, und trug sie wieder zum Minister zurück. Doch nahm er sie endlich auf die mündliche Versicherung des Ministers, dass derselbe deshalb mit *Moritz* sprechen, und die Sache seinem Verlangen gemäß zur Richtigkeit bringen werde, so an, wie sie ausgefertigt war. Er glaubte, das Ehrenwort des Ministers könne ihm genügen. Die Folge dieser Auszeichnung war, dass *Carstens* die meisten Professoren der Akademie wider sich hatte, unter denen, nach seiner eigenen Aussage, der alte *Chodowiecki*, den er als einen großen Künstler in seinem Fache ehrte, sich allein immer als wahrer Freund gegen ihn betragen hat.

Carstens war also nun als Professor der Akademie mit einem Jahrgelt von *hundert und funfzig* Thalern angestellt, und erhielt, seinem eigenen Wunsche gemäß, den Unterricht in der Gipsklasse. Er hatte diese gewählt, weil er darin mit keinem andern Leh-

ver in Zusammenstoß kam, und nach seinen eigenen Grundsätzen unterweisen konnte. Auch erwarb er sich bald die Zuneigung seiner Schüler. Im folgenden Jahre ward ihm auf Verwendung des Ministers, der ihm wohl wolte, sein Gehalt mit *hundert* Thalern aus der Akademiekasse vermehrt, wodurch er denn wenigstens vor Mangel und Noth gesichert war.

In Berlin fand sich nun *Carstens* zwar wieder von manchem trefflichen Werke der Kunst umgeben, und in der Nähe einer Akademie, wo Kunst gelehrt und getrieben wird, aber er fand doch dort nichts Neues, das so vorzüglich gewesen wäre, als was er in Kopenhagen, Mantua und Mailand bereits gesehen und seinem Geiste angeeignet hatte. Das höhere Bedürfnis desselben blieb also auch hier noch immer unbefriedigt. Der Aufenthalt in Berlin konnte demnach für *Carstens* wohl ermunternd, und durch seine Folgen für ihn wichtig, aber für seine fernere Ausbildung nur von geringem Nutzen sein; im Gegentheil mußte jedes längere Säumen in Berlin dieselbe verspäten. Er hatte also wohl recht, wenn er aus allen Kräften strebte, sich von dort den

Weg nach Rom zu bahnen, und alles, was sich ihm in Berlin Günstiges darbot, nur als Mittel zu diesem Zwecke zu benutzen.

Doch wirkte während seines dortigen Aufenthaltes ein anderes Bildungsmittel wohlthätig auf ihn; zwar weniger fruchtbar, als der begeisterte Eindruck trefflicher Kunstwerke, aber doch für den kunsthfähigen, strebenden Geist höchst wichtig und belehrend: der Umgang mit denkenden, kenntnisreichen Künstlern, und das Urtheil eines am Höchsten der Kunst gebildeten und gereiften Geschmacks. Dieser Vortheil ward ihm in Berlin durch den vertrauten Umgang mit den beiden Gebrüdern *Genelli*, Baukünstler und Landschaftsmaler, zu Theil. *Carstens* war bereits dort, als diese beiden Künstler im Jahre 1789 von Rom zurückkamen. Er war kurz vorher von einem schweren Krankenlager erstanden, als er ihre Bekanntschaft machte. Rom, wohin immer seine Wünsche gerichtet, und woher diese Künstler eben zurückgekehrt waren, beförderte ihre gegenseitige Annäherung. Wie auf einer öden Haide Reisegefährten, die ein gleicher Weg zusammenführt, schnell vertraut werden, so knüpfte auch dort, wo, bei allem

Treiben der Kunst, wahre Kunst und der Sinn dafür so selten sind, Gleichheit des Zweckes und der Neigung bald das Band inniger Freundschaft. Der Trieb zu lernen von der einen, so wie das Bedürfnis sich mitzutheilen von der andern Seite, fand in diesem engeren Verhältnisse gleiche Befriedigung. Die Kunst war der unerschöpfliche Gegenstand ihrer Unterhaltungen daheim und auf Spaziergängen. *Carstens* legte seine Erfindungen und Entwürfe, woran er immer fruchtbar war, den beiden Freunden zur Beurtheilung vor; bei welcher Gelegenheit dann alle Theile der Kunst in Lehre und Ausübung öfter und alseitig zur Sprache kamen. Jene Künstler dagegen theilten ihm die Ausbeute ihrer in Italien erworbenen Einsichten und Erfahrungen, so wie ihre Urtheile von Werken mit, die *Carstens* entweder nur dem Namen nach, oder höchstens aus unzureichenden Abbildungen kannte; und zu den nöthigen Verdeutlichungen war immer ein Stück Kreide und ein Tisch bereit, der dann mit Stellungen, Gewändern, Trachten, Theilen des Körpers etc. bezeichnet wurde. Der Baukünstler *Genelli*, der über bildende Kunst viel gedacht hatte, selbst ein fertiger Zeichner der menschlichen Gestalt war, und

seinen Geschmack an den Werken der Alten und *Rafaels* gebildet hatte, ward auf diese Weise unserm *Carstens* vorzüglich nützlich. Er berichtigte manchen seiner Kunstbegriffe, klärte ihm manche Dunkelheit auf, und suchte auch seine Neigung zu allegorischen Darstellungen zu mäßigen; aber *Carstens* konnte sich noch nicht sogleich von dieser Lieblingssünde trennen, der er auch noch in Rom einige Opfer brachte, bis ihn endlich eine reifere Überzeugung und *Rafaels* Vorbild ganz wieder auf das wahre Ziel dramatischer Darstellung zurück wies, von dem er sich in den letzten Jahren nicht mehr entfernt hat. *Carstens* erkante und schätzte den belehrenden Umgang dieses Freundes so hoch, dass er noch in Rom zuweilen sagte: alles, was er von der Kunst wisse, verdanke er dem älteren *Genelli*.

Auch in der Perspektiv, die *Carstens* bis dahin noch stümperhaft ohne Kentnis der Regeln übte, wolte *Genelli* ihn unterweisen. Vielleicht aber mochte der Unterricht desselben zu gelehrt und wissenschaftlich für ihn sein: sein unwissenschaftlicher Kopf konnte diese Lehre damals nicht fassen. Erst in Rom lernte er diese nothwendige Hülfswissen-

schaft der Kunst von seinem Freunde *Weinbrenner*, der sie ihm auf eine einfachere Art mitzutheilen wuste, so dass er sie nun sehr leicht begrif, und in der Folge jedesmal die Scene seiner Kompositionen vorher perspektivisch aufzeichnete, und auf derselben seine Figuren, sowohl nach dem Augpunkt, als nach dem Standpunkt derselben im Bilde, richtig anordnen konnte. Dadurch erhielten seine Darstellungen nun auch in dieser Hinsicht die nöthige Wahrheit und Gründlichkeit, die ihnen bis dahin oft gemangelt hatte.

Neben den alten Schriftstellern, deren fleissiges Lesen so lehrreich für seinen Geist war, und von denen er, soviel in Übersetzungen zu haben waren, sich almälich eine kleine Sammlung zulegte, die er auch in der Folge mit nach Rom brachte, suchte er zugleich seinen Geschmack an Abgüssen geschnittener Steine zu bilden; und gewis war dieses Studium nicht ohne grossen Nutzen für ihn. Er lernte ihnen die schöne Gruppierung einzelner Gestalten, die schönen Stellungen ab, die man oft in seinen Kompositionen findet; zugleich war diese Kultur seines Schönheitssinnes das beste Verwahrungsmittel gegen die gewaltsam ge-

drehten Stellungen, zu denen das Studium der Werke des Michelangelo so leicht verleitet. Zur Anschaffung der Übersetzungen alter Schriftsteller wandte er den grössten Theil des Geldes an, das er mit Arbeiten für Buchhändler verdiente.

Sein Freund *Genelli* ward ihm auch noch auf andere Weise für seinen Zweck nützlich, indem er ihm in Berlin eine grosse Arbeit zuwandte; die einzige, die unser Künstler zu machen Gelegenheit gefunden hat.

Genelli erhielt nämlich vom Minister von *Heinitz* den Auftrag, ihm einen Saal in dem von *Dorvilleschen* Hause zu verzieren, und den zur Ausführung tauglichen Maler vorzuschlagen. *Genelli* brachte dazu unsern *Carstens* in Vorschlag, als den fähigsten, den er kenne, der am besten in seine Ideen eingehen, und auch in seinen Forderungen am billigsten sein würde. Der Minister genehmigte die Wahl, und *Genelli* nahm mit *Carstens* die nöthigen Verabredungen wegen der Ausführung des Planes, den er zur Verzierung dieses Saales im Sinne hatte. In der That war auch die Forderung, die *Carstens* für eine so beträchtliche Arbeit machte, so unverhältnissmässig niedrig, dass sie,

sie, nach dem in Berlin für dergleichen Arbeiten üblichen Fusse, wenigstens sechsmal höher geschätzt worden wäre. Aber *Carstens* foderte absichtlich so wenig, um sich den Minister desto mehr zu verbinden, der auch einsah, dass der Künstler mit einer so geringen Bezahlung, wovon er kaum während der Arbeit leben konnte, nicht belohnt sei. Er suchte ihm also seinen Fleis auf andere Weise zu vergelten; so z. B. bekam *Carstens* bald darauf die oben erwähnte Zulage von hundert Thalern; auch wandte ihm der Minister eine Zeichenstunde zu bei einer Verwandten, der Frau von *W* . . . , die sich damals in Berlin aufhielt und dem Künstler bald so gewogen wurde, dass sie nachher stets seine nachdrücklichste Fürsprecherin bei dem Minister war, und wahrscheinlich auch zu seiner späterhin erfolgten Reise nach Italien thätig mitgewirkt hat. Ausserdem hatte sich *Carstens* auch dadurch bei dem Minister in Gunst zu setzen gewusst, dass er ihm immer seine neuen Kompositionen brachte, und sie dem Urtheile desselben unterwarf, wo es denn nie an freundlicher Aufnahme und ermunterndem Lobe fehlte, und wobei *Carstens* jede günstige Ge-



legenheit benutzte, um eine Reise nach Rom in Anregung zu bringen.

Da der Saal im Hause des Marschall *Dorville* die beträchtlichste Arbeit ist, womit der Künstler sich während seines Aufenthalts in Berlin zu zeigen Gelegenheit gehabt, und zugleich die einzige Arbeit von einigem Umfange, die er im Großen ausgeführt hat, so wird eine ausführliche Beschreibung derselben hier nicht unzweckmässig sein.

Der Saal hat die Form eines ablangen Vierecks von 41 Fus zu 24, bei einer Höhe von 14; und nur Ein Licht auf einer der kleineren Seiten, durch ein sogenantes venezianisches, dreiflügeliches Fenster. Der Baukünstler lies den Architrav, der den Bogen des Fensters stützt, um alle vier Wände laufen, und durch parweise gestellte Pilaster stützen, die auf ein Podium, so hoch als die Brustlehne des Fensters, gestellt sind. Jede lange Wand des Sales wurde dadurch in fünf Felder abgetheilt, deren eines der Kamin des Sales einnahm; in den übrigen neun Feldern wurde auf dunklem Grunde *Komus* der *Gott des Lebensgenusses* dargestellt, ungefähr wie *Filostat* ihn beschreibt; aber in neun gesteiger-

ten Momenten, von der Vorbereitung zu seinem Tanz, bis zu dem, wo er berauscht und ermüdet einschlummert, und gleichsam zum *Genius des Todes* wird. In dem Raum über den beiden Thüren der schmalen Wand, dem Fenster gegenüber, wurden drei einfarbige Malereien, weis auf blauem Grunde, nach drei Epigrammen auf den *Amor* aus der griechischen Anthologie angebracht. Den Raum über dem Architrav hatte der Künstler, den untern Feldern entsprechend, durch Karyatiden abgetheilt, die den Karnies tragen, und zwischen diesen, über jedem der unteren Felder und dem Spiegel, an der schmalen Seite des Sales den mitleren lunettenförmigen Bogen des Fensters wiederholt. In diesen elf lunettenförmigen Abtheilungen wurden *Apollo*, *Mnemosyne* und die *neun Musen* in der Ordnung, wie sie vor Herodots Büchern folgen, abgebildet, auf Sokkeln sitzend, die den Namen derselben mit goldenen Charakteren enthalten. In den Feldern über der Thüre bekamen ein *Greif* und ein *Sfinx*, einfärbig gemalt, ihren Platz.

Diese Arbeit, obgleich die erste der Art für ihn, war unserm Künstler vorzüglich wohl gelungen: die Zeichnung in einem edlen Stil,

die Stellungen der Figuren gefällig und von schöner Mannigfaltigkeit, das Kolorit kräftiger und weniger roh als gewöhnlich; wie ihm denn überhaupt in Wasser und Fresko besser, als in Ölfarben zu malen gelang. Die Gewänder sind mit Geschmack angeordnet und lassen die Formen des Nackten sehr gut durchscheinen; aber in den Falten noch meistens zu kleinlich und ohne schöne Wahl. Auch hatte er, nach seinem eigenen Geständnis, damals noch keinen durchgängig bestimmten Begriff von einem schönen Gewande; diesen erwarb er erst später in Rom. Vorzüglich gerathen war ihm das Kolorit der Gewänder, und die nach dem Einfall des einzigen Fensterlichtes angenommene Beleuchtung; und in dieser ganzen Arbeit war weniger fremder Einfluss auf seinen Geschmack sichtbar, als in seinen meisten andern Arbeiten aus jener Periode seiner Bildung.

Wegen der Kürze der Zeit, in welcher der Saal fertig sein musste, hatte *Carstens* sich seinen Bruder zur Mithülfe nach Berlin kommen lassen. Dieser hat den grössten Theil der Karyatiden grau in grau gemalt, die aber schlecht gerathen sind; desto schöner sind die

übrigen Monochromen von des Künstlers eigener Hand. An diesem Sale, der mit dem Schlusse des Jahres 1790 fertig wurde, arbeitete *Carstens* anhaltend während der schlimmen Jahreszeit, in stetem Luftzuge sitzend, und zog sich dadurch ein schweres Augenübel zu, woran er lange zu heilen hatte, und das sich erst in Rom almählig wieder verlor. Aber seine nun etwas gebesserte Lage, und noch mehr die Aussicht zu einer Reise nach Italien, die ihm vornehmlich durch diese Arbeit zugesichert wurde, erhielten ihm die Munterkeit der Seele; und das Interesse an seiner Arbeit lies ihn aller Ungemächlichkeiten vergessen. Ob die hier beschriebenen Gemälde in dem Sale des *Dorvilleschen* Hauses noch jetzt vorhanden sind, ist dem Verfasser unbekant.

Carstens lies keine Gelegenheit vorbeigehen, wo er bei dem Minister sein Gesuch, ihm zu einer Reise nach Rom beförderlich zu sein, erneuern konte; aber es bedurfte eines vielfältigen Treibens, ehe es ihm gelang, den Minister lebhaft dafür zu interessiren und in Thätigkeit zu setzen. Wahrscheinlich würde er es auch nie dahin gebracht haben, wenn nicht endlich die Arbeit jenes Sales den Mini-

ster zu einer besonderen Erkenntlichkeit vermocht hatte. Als *Carstens* die erste Figur fertig gemalt hatte, und der Minister nun das Werk ent stehen sah, kam er einst zum Künstler aufs Gerüste, sah seiner Arbeit eine Zeitlang zu, klopfte ihm freundlich auf die Schultern, und gab ihm sein Ehrenwort, dass er ihn, sobald der Saal fertig sein würde, dem Könige aufs angelegentlichste empfehlen, und ihm dessen Unterstützung zur Reise nach Rom auswirken wolle. Der Minister hielt redlich Wort, und lös'te sein Versprechen bei der Einweihung des Saales, wo die königliche Familie gegenwärtig war, und wo er zu jenem Zwecke auch unsern Künstler eingeladen hatte. Er stellte diesen dem Könige persönlich vor, machte ihn auf die Güte der Arbeit aufmerksam, empfahl den Künstler wegen seiner ausgezeichneten Talente, die er in Rom völlig auszubilden wünsche, der besonderen Gnade und Unterstützung Sr. Majestät, und erhielt auch auf der Stelle die mündliche Einwilligung des Königs. *Carstens* fühlte sich in jenem Augenblicke tausendfach für seine Arbeit belohnt, und glaubte endlich am Ziele seiner Wünsche zu sein. Indes verzögerte sich doch die wirkliche Erfüllung derselben zu seinem

großen Verdrusse noch bis ins folgende Jahr, weil die für ihn bestimmte Pension eines von Rom zurückkehrenden Künstlers, welche 200 Thaler betrug, nicht eher erledigt wurde.

Endlich ward auch dieses Hindernis gehoben, und *Carstens* trat nun im Sommer des Jahres 1792, unter günstigeren Zeichen und mit einem zwei Jahre lang zu geniessenden Jahrgelt von 450 Reichsthalern, seine zweite Walfarth nach Rom an, wo er auch gegen den Herbst desselhen Jahres glücklich anlangte. Sein Bruder blieb, wiewohl höchst ungern, in Berlin zurück und besorgte indessen, an des Abwesenden Stelle, den Unterricht in der Gipsklasse. Dies erhellet aus einem Schreiben des Ministers *von Heinitz* an *Carstens* vom 22. Jun. 1791, wo es unter andern heist: „so würde ich gerne sehen, wenn Sie ihre Reise bis dahin (bis zur Erledigung jener Pension) aussetzen, und während dieser Zeit ihren Bruder noch mehr zustutzen, damit derselbe, in Ihrer Abwesenheit, Ihre Stelle alhier desto besser verwalten kann.“ —

Da von diesem Bruder unsers *Carstens*, der ihm so oft die Sorge für seinen Unterhalt erschwerte, und in sofern auch als eines der

Hindernisse seines Fortkommens anzusehen ist, in der Folge nicht weiter die Rede sein wird, so mögen hier, der Vollständigkeit wegen, einige Nachrichten von demselben einen Plaz finden.

Friedrich Carstens, etwa acht Jahre jünger als *Asmus*, war nicht ohne Talent und strebenden Geist, und möchte leicht unter günstigeren Umständen, wenn auch kein grosser, doch ein geschikter Künstler geworden sein; aber er hatte doch weder den hohen Sinn noch das reiche, schöpferische Talent; auch wo es Schwierigkeiten zu besiegen galt, nicht die moralische Kraft und den unerschütterlichen Gleichmuth, die unsern *Asmus* in jeder Widerwärtigkeit aufrecht erhielten. Er war eines jener Halbtalente, die unter begünstigenden Umständen und richtiger Leitung zuweilen wohl gedeihen, denen aber die angeborene Kraft und der sicher leitende Trieb fehlt, um sich durch alle Hindernisse glücklich durchzuwinden; die daher unter widerwärtigen Einflüssen leicht eine schiefe Richtung annehmen. Sein Bruder *Asmus*, der ihm zum Vorbilde diente, stand doch eigentlich zu hoch für ihn, und indem er jenem nachstrebte, verfehlte er, was für ihn erreichbar

war. Was er gekont hätte, genügte ihm nicht; und was ihm genügt hätte, war über sein Vermögen. Dies entzweite ihn mit seiner Kunst und mit sich selbst, und warf ihn in mancherlei schädliche Zerstreuungen. Beiden Brüdern mangelte Erziehung für die Welt und Bildung fürs Leben in der Sphäre, zu welcher die Kunst sie erhob; sie stießen also oft da an, wo Gewandtere frei hindurchgingen. Indessen drang doch *Asmus* überall mit seinem geraden trefflichen Charakter durch; dabei hatte er sich selbst eine innere Bildung gegeben, und eine Welt in seiner Brust erschaffen, die ihn unendlich über alle die erhob, welche, bei innerer Leerheit, ihm an äusserer Bildung überlegen waren; und wenn ihm dieses gleich wenig fürs Leben mit andern nützte, so war es ihm desto wichtiger für die Kunst, die allein sein wahres Leben ausmachte. Unter diesen Umständen war es natürlich, dass sein Werth selten richtig erkant, dass sein Selbstgefühl oft harten Prüfungen unterworfen war, wenn er fast überall nichtiges Scheinverdienst dem wahren vorziehen sah. Doch dachte er darum von den Menschen und der Welt nicht eben schlechter; er sah es als den gewöhnlichen Lauf derselben an, dem man sich fügen

müsse, ohne von ihm sein Glück zu erwarten. Sein widriges Schicksal machte ihn darum auch weder kleinmüthig, noch sein gekränktes Selbstgefühl ihn trotzig. Bei jenem hingegen war unzeitiges Selbstgefühl in missverstandenen Dünkel ausgeartet, dessen Ansprüche weder vom Glück noch von den Menschen anerkannt wurden. Dies machte ihn ungerecht gegen alle, selbst gegen seine Freunde misstrauisch, und erbittert gegen das Schicksal; ja auch auf seinen Bruder, der ihn bei eigener Armuth mehrere Jahre hindurch erhalten, und seinen Müßiggang nachsichtig geduldet hatte, dem er den grössten Theil seiner Bildung als Künstler verdankte, warf er zuletzt einen Groll, weil dieser ihn nicht mit sich nach Italien schleppen wolte; er mied also auch von der Zeit an die Freunde seines Bruders, die dieser in Berlin zurück lies; und da sein geringer Verdienst nicht hinreichte ihn zu erhalten, so starb er endlich, von aller Welt entfremdet und zurückgezogen, im 36ten Jahre seines Alters, im äussersten Elende, an der Auszehrung. —

Von den Erfindungen unsers Künstlers während der vier Jahre seines Aufenthalts in Ber-

lin sind, aus Mangel ausführlicherer Nachrichten von jener Periode seines Lebens, nur die folgenden zu des Verfassers Kunde gelangt:

Der bereits oben erwähnte Sturz der Engel.

Der in Schwermuth versunkene Ajax, Tekmessa und der kleine Eurysakes; aquarellirte Zeichnung.

Bakchus, der dem Amor aus seiner Schale zu trinken giebt; wurde in Rom in Lebensgrösse von ihm in Öl gemalt.

Die drei Parzen, nach dem Buche des Schicksals das Leben der Sterblichen spinnend.

Sokrates im Korbe an der Decke schwebend und mit dem Bauer Strepsiades philosophirend; nach den Wolken des Aristofanes.

Das Gastmal des Plato, wo Alzibiades den Sokrates krönt; nach Pausanias. Eine der schönsten Kompositionen des Künstlers, wozu er die Idee bereits in Lübeck gefasst und entworfen hatte.

Oedipus von den Furien gequält; nach Sophokles. Blofser Umris auf einer zum Ölmalen zubereiteten Holztafel; ebenfalls ei-

ne der besten Kompositionen aus dieser Periode.

Besuch der Argonauten bei dem Kentauren Chiron, wo Chiron und Orfeus im Gesange wetteifern. Dies war die letzte Komposition des Künstlers in Berlin.

Außer diesen Arbeiten verfertigte *Carstens* auch eine in Bister ausgeführte Zeichnung von der *Schlacht bei Rosbach*, welche die Akademie für 200 Rthlr. kaufte, um sie stechen zu lassen, wo er dann, nach wirklicher Vollendung des Stiches, noch 100 Rthlr. erhalten sollte. Beides ist jedoch nicht erfolgt. Ein Kenner, der diese Zeichnung gesehen, urtheilte davon, dass sie, mit andern Arbeiten des Künstlers verglichen, unbedeutend sei; welches um so leichter zu glauben ist, als das Moderne außerhalb seines Kreises lag. Wahrscheinlich hatte ihn zu der Wahl dieses Stoffes auch bloß die Auffoderung der Akademie an die Künstler, Gegenstände der brandenburgischen Geschichte zu behandeln, vermocht. Auch verfertigte er, als Mitbewerber zu der im Frühjahr 1792 angesetzten Konkurrenz ein *Modell zu einem Standbilde Friedrichs II. zu Pferde*. Derselbe Kenner urtheilte darüber,

dass sein Modell unter den aufgestellten zwar das beste, aber doch nur ein mittelmäßiges Werk gewesen sei; doch habe der Künstler darin gezeigt, dass er mechanisch eben so fertig mit dem Modellirbeine als mit dem Grif-
fel umzugehen wuste. Diese Fertigkeit im Modelliren hatte der Künstler in Kopenhagen erworben, wo er zu seiner Übung, und mit jungen Bildhauern zur Wette, verschiedene Figuren in Wachs und Thon modellirt hatte; und sie war ihm für seine Darstellungen von großem Vortheile; denn er erwarb sich dadurch eine volkommnere Anschauung des Runden; und wo er sich aus Mangel perspektivischer und optischer Kentnis nicht zu rathen wuste, da modellirte er die Figur. Dies that er auch späterhin noch zuweilen.

So hatte nun *Carstens* unter den ungünstigsten äusseren Verhältnissen, mit denen er von Jugend auf zu kämpfen hatte, trotz allen Hindernissen, die ihn immer von seinem Ziele zu entfernen suchten, und mit einem siechen Körper, der ihn oft Wochen und Monate lang aufs Lager warf, durch unermüdetes Streben und Ringen, nicht nur alle jene Hindernisse endlich siegreich überwunden, son-

dern auch in seiner Ausbildung als Künstler die Stufe erreicht, die er in Deutschland erreichen konnte. Nur ein Verlust war unter solchen Schicksalen unvermeidlich und unersetzlich, der Verlust der besten Jahre seines Lebens, und die davon unzertrennliche Versäumnis der hinreichenden Übung im Malen, die in späteren Jahren nicht wieder nachzuholen war. Er selbst fühlte dies nur allzuwohl, wie er überhaupt seine Mängel eben so richtig erkante, als seine Vorzüge; und da er auf kein langes Leben rechnen durfte, so eilte er zu retten, was noch zu retten war, und zu erreichen was sich nach einer solchen Verspätung noch erreichen lies. Er war acht und dreissig Jahre alt, als er nach Italien ging.

Sein dortiger Aufenthalt sollte zwar nur zwei Jahre dauern; der Nutzen davon würde also sehr beschränkt gewesen sein; aber er hoffte, wenn er nur einmal in Rom sei, entweder eine Verlängerung seiner Pension zu erhalten, oder wenn ihm das nicht gelänge, durch eigenen Fleis Mittel zu finden, um seinen Aufenthalt daselbst zu verlängern, und wo möglich für immer zu behaupten. Auch diesen Plan, dem sich in der Folge grosse Schwierigkeiten entgegenstellten, verfolgte er mit

rigkeiten entgegen stellten, setzte er zuletzt mit seinem ausharrendem Muthe glücklich durch.

Damit es nicht den Anschein habe, dass die Behauptung, *Carstens* habe in Deutschland als Künstler nichts mehr lernen können, anmaßend sei, so wollen wir diesen Punkt noch etwas genauer beleuchten. Im Kolorit und im Ölmalen war er freilich damals noch sehr zurück; wenn man also auch zugeben wolte, er hätte beides in Berlin noch besser lernen können, obgleich schwer zu sagen sein dürfte von wem, oder nach welchen Mustern; da geschickt Malen und gut Koloriren zwei wesentlich verschiedene Dinge sind; so war er doch unter seinen damaligen Umständen außer Stande, diesen Theil der Kunst dort zu üben; dazu hätte es wenigstens für einige Jahre einer sorgenfreien Lage bedurft, um die nöthigen Studien zu machen, und einige seiner Kompositionen als Gemälde auszuführen; woran aber dort nicht zu denken war. Dafür war unser Künstler in Erfindung und Komposition schon vortreflich zu nennen, wie mehrere seiner in Berlin gefertigten Kompositionen beweisen, obwohl er auch darin sich in Italien noch sehr gebessert hat. In diesem

wichtigen Theile der Kunst, der den meisten so schwer gelingt, hatte *Carstens* seine eigentliche Stärke. Durch beständige Übung hatte er sein glükliches Talent zur Erfindung zu einer grofsen und sicheren Fertigkeit ausgebildet; denn sein ganzes Treiben der Kunst war wenig mehr als ein stetes Erfinden und Componiren gewesen. Auch im Stil der Zeichnung besas er unstreitig einen reineren Geschmack, als irgend jemand unter den damaligen Künstlern, nicht blos Berlins, sondern Deutschlands; und was ihm, für die Ausbildung des grofsen Stils, in dem er arbeitete, noch gebrach, das konnte er nur im Angesichte der Antiken und *Rafaels* erlangen. An denselben Mustern konnte er auch nur den reinen und schönen Stil des Gewandwurfes und der Falten studiren, den er gleichfals noch nicht gehörig ausgebildet hatte. Er musste, zur völligen Entfaltung seines Geistes, zur völligen Reinigung und Ausründung seines Geschmaks, nun noch die Meisterwerke selbst im Grofsen sehen und studiren, die er so lange nur in schlechten Abbildungen gekant hatte; so wie der Baukünstler nur durch den Anblick der alten Tempel zu *Paestum*, *Agrigent*, *Segest* und *Athen*, der Landschaftmaler nur aus der
italie-

italienischen Natur selbst nicht aus Kupferwerken und Prospekten den wahren begeisternden Eindruck ihrer eigenthümlichen Gröfse und Schönheit erhalten kan. Ein Künstler, der so ernstlich wie *Carstens* nach dem Höchsten strebte, konnte auch nur von dem Höchsten lernen. Wie mächtig und entschieden aber die eigene Anschauung der Werke *Rafaels*, *Michelangelo's* und einiger Antiken von höchster Schönheit auf seine Einbildungskraft wirkte; wie auffallend seine erste römische Arbeit von der letzten berlinischen absticht, werden wir in der folgenden Periode seines Kunstlebens in Rom sehen. Wir folgen nun dem Künstler nach Italien.

Carstens verlies im Junius des Jahres 1792 Berlin, in Gesellschaft des Architekten *Weinbrenner* aus Carlsruhe, und des Malers *Cabot* aus Kopenhagen, die beide gleichfals nach Rom gingen. Sie nahmen ihren Weg über Dresden und Nürnberg. In *Dresden* sah *Carstens* die dort aufgehäuften Schätze der Kunst, welche dem deutschen Künstler zu einer nützlichen Vorschule dienen, und besuchte auch den damaligen Direktor der Akademie *Casanova*, der ihn mit einer vornehmen Direktor-

miene empfing, die jedoch ihm, der den Künstler nur nach seinen Werken schätzte, eben so wenig Ehrfurcht einflöste, als die Arbeiten desselben. Unter den Produkten neuerer Künstler, die er in Dresden zuerst sah, war seine Aufmerksamkeit vornehmlich auf *Mengsens* Werke gerichtet, den er bis dahin nur aus seinem allgemeinen Rufe kante. Aber sie machten keinen Eindruck auf ihn; er fand sie unter seiner Erwartung und dem grossen Namen dieses Künstlers nicht entsprechend. Doch lies er dem grossen Altargemälde desselben die Gerechtigkeit widerfahren, dass es ein verdienstvolles, meisterhaft gemaltes Bild sei. Weil *Carstens* in den Werken des *Mengs* gerade das vermisste, was er, als das Wesentliche der Kunst, am höchsten schätzte, und ohne welches er sich durchaus keinen grossen Künstler denken konnte: Poesie der Erfindung, kräftig schönen Stil, aus der Natur des Inhalts geschöpfte Motive, bedeutende Gestalten, lebendige Bewegung, ausdrucksvolles Handeln und schöne Einheit des Ganzen; hingegen bloss das in seinen Werken fand, was er, auch in hoher Vollkommenheit, nur als das Untergeordnete ansah, welches ohne das Höhere wenig Werth für ihn hatte; so konnte er nie,

und auch nachher in Rom nicht, wo er dessen Werke in der Kirche *S. Eusebio*, in der *Villa Albani*, und in der *Camera de' papi* im Vatikan sah, eine große Meinung von *Mengs* fassen. Er fand ihn nur groß in Vergleichung mit den Malern der Zeit, wo *Mengs* gelebt hatte, und achtungswerth durch sein ernstes redliches Streben. *Carstens* hatte überhaupt eine gewisse Antipathie gegen die Werke des *Mengs*, so wie dieser sie gegen die Werke *Michelangelo's* gehabt hatte; und bei beiden lag sie in der entgegengesetzten Grundstimmung ihres ästhetischen Gefühls, die alle Kultur nicht ganz zu tilgen vermag; es war vornehmlich die Charakterlosigkeit und Kälte der Mengsischen Malereien, die ihm widerstand. Er pflegte zu sagen, *Mengs* sei ein sehr geschickter Maler, der alles gelernt habe, was sich von der Kunst lernen läßt; aber man sehe es allen seinen Werken an, dass er in seiner Jugend zur Kunst geprügelt worden sei, und nie aus eigenem Triebe Künstler geworden wäre.

In *Nürnberg* erfreuten ihn, durch ihre ehrwürdige Einfalt und altdeutsche Redlichkeit, die Werke *Albrecht Dürers*, für den er

stets eine innige Verehrung hegte, und den er nach *Michelangelo* und *Rafael* für das größte Kunstgenie der Neuern hielt.

In *Florenz* trennte sich *Carstens* von seinen Reisegefährten, um sich einen Monat lang dort aufzuhalten, und die herrlichen Kunstschatze, die es in so großer Menge besitzt, näher kennen zu lernen. Er fand hier Nahrung die Fülle für seinen Geist, und bekam einen würdigen Vorgesmack von dem, was ihn in Rom erwartete. Die Werke der alten Florentiner vor *Michelangelo* und *Rafael*, des *Ghiberti*, *Masaccio*, *Ghirlandajo* u. a., die ihm bis dahin noch unbekant waren, zogen ihn ganz besonders an durch ihre kunstlose, gemüthvolle Einfalt und Wahrheit, und er schätzte sie unendlich höher als die kunstgelehrten Werke der späteren Florentinischen Schule nach *Michelangelo*, die keine Spur jener Vorzüge mehr hat; und so sehr ihn auch immer die originelle Grosheit ihres Stifters hinris, so konnte er doch an der Manier der Nachahmer desselben, eines *Vasari*, *Salviati*, *Bronzino* u. a., keine Freude finden.

Aus den Bildwerken *Michelangelo's* in der Kapelle *de' depositi* der Kirche *S. Loren-*

zo sprach ihn zuerst der erhabene Geist dieses Künstlers in seiner eigenen Gestalt und aus seinen eigenen Werken an; er sah diese ausserordentlichen Gebilde der neueren Kunst, deren Gröfse von der Gröfse der Antiken so auffallend verschieden ist, oft, und zeichnete sich zum Andenken eine der liegenden Figuren. Doch blieb er auch unter so vielen Genüssen nicht ganz unthätig; im Gegentheil regten sie seine hervorbringende Bildkraft nur desto stärker auf. Er entwarf während seines dortigen Aufenthalts eine reiche Komposition, die *Schlacht der Kentauren und Lapithen* in gewischter Röthelmanier darstellend, die sich noch unter seinem Nachlasse befindet, und als Übergang zur folgenden Periode seiner Bildung merkwürdig ist. Man möchte sagen, dafs der kurze Aufenthalt in Florenz schon sichtbar auf ihn gewirkt habe; denn der Stil in dieser Komposition ist freier und schöner, als in der Zeichnung von den *Argonauten*.

Die nächste Veranlassung zu derselben gab ihm ein von Rom zurückkehrender deutscher Künstler, dessen Bekantschaft er in Florenz machte, und der sich ein tüchtiger Komponirer zu sein dünkte, wofür er auch in Rom

unter seinen Landsleuten gegolten hatte. Beide kamen bald tiefer ins Kunstgespräch; bei welcher Gelegenheit denn jener ihm erzählte, wie man in Rom zu komponiren pflege, welchen Apparat von Thonmodellen und Wachsfiguren und Gliedermännern und Beleuchtungskasten etc. man dazu brauche, und wie große Vortheile diese von den Franzosen eingeführte Methode gewäre. *Carstens* behauptete dagegen, das sei eine erbärmliche akademische Erfindung zum Nothbehelf für Leute, die kein Talent hätten, und doch der Natur zum Trotz Historienmaler werden solten; man müsse seine Komposizioni im Kopfe fertig machen, wo sichs leichter hin und her schieben lasse, als im Puppenkasten; wer seine Bilder nicht im Kopfe erfinde, der werde nie ein gescheites Werk zu Stande bringen, und wer dazu taugte, der könne alles solchen Rüstzeuges entbehren. Jener, der nur die übliche Kompositionsmethode kante, fand die Forderung, dass der Künstler alles im Kopf haben solle, etwas übertrieben, und meinte, das liesse sich leichter sagen als thun; er möchte wohl *den* sehen, der eine Komposition von vielen Figuren, ohne alle Hülfsmittel, blos nach der Vorstellung, ausführe. *Carstens* sagte ihm darauf: der An-

blik so vieler Kunstwerke habe ihm ohnehin schon Lust gemacht, etwas Eigenes zu erfinden, und da er bereits seit einiger Zeit ein Thema dazu im Kopfe habe, so lade er ihn ein, am folgenden Morgen zu ihm zu kommen, wo er seine Komposition aufzeichnen wolle. Der Fremde kam, und *Carstens* entwarf nun an dem und den folgenden Tagen, in seiner Gegenwart, jene reiche, aus mehreren Gruppen und vielen Figuren bestehende Komposition, und zeichnete sie sogleich in dem ersten Entwurfe aus, ohne sie auf ein anderes Papier überzutragen; worauf jener ihm versicherte: Er habe freilich das Versprochene geleistet, aber das sei nicht eines Jeden Sache; und er würde in Rom keinen Künstler finden, der auf seine Art komponire.

Im September des Jahres 1792 kam unser Künstler endlich in Rom an, wo er, ausser seinen Reisegefährten, auch seinen alten Freund, den Bildhauer *Busch* aus Meklenburg-Schwerin, wiederfand, der bereits neun Jahre in Rom zugebracht hatte, und durch seine genaue Kentnis des Örtlichen und Üblichen dem neuen Ankömmlinge sehr nützlich ward.

Wohin *Carstens'* seine ersten Gänge machte, läst sich leicht errathen. Sein eigentliches Rom schloß der Vatikan ein. Alles Grofse und Trefliche alter und neuer Kunst, was sonst noch jenen Sitz der Künste schmückt, war für ihn gleichsam nur die Glorie, die diesen Lichtpunkt umflos.

Der erste Eindruck, den er in der Sixtini-schen Kapelle empfing, wo der Schöpfergeist *Michelangelo's* in seiner ganzen Erhabenheit waltet, war, wie man sichs bei seiner Empfänglichkeit für Gröfse überhaupt, und vorzüglich für die eigenthümliche Gröfse jenes Künstlers, der schon so lange sein Vorbild gewesen war, vorstellen kann. Er fand diese Werke über sein Erwarten; nicht in der Gröfse des Stils oder der Kraft des Ausdrucks; denn da hatte er das Höchste erwartet, darin leisteten sie ihm blos Genügen; sondern in der Malerei, besonders in den Darstellungen der *Decke*, die er besser gemalt und kolorirt fand, als er dem *Michelangelo* zugetraut hätte, von dessen Kolorit er immer viel Böses gehört hatte. Das *jüngste Gericht* fand er, besonders in der untern Hälfte, herbe und unfreundlich, aber doch nicht so trocken und hölzern kolo-

riert, als er sich nach dem hart umrissenen Kupferstiche des *Georg Mantuanus*, des einzigen erträglichen, den man bis jetzt von diesem Werke hat, *) vorgestellt hatte. Im Stile der Zeichnung schätzte er die Malereien an der Decke höher als das jüngste Gericht, das einen unerschöpflichen Reichthum von Wissenschaft und große Schönheiten in einzelnen trefflichen Gruppen enthält, aber als malerische Komposition kein schönes, mit Einem Blick zu umfassendes, Ganzes ausmacht, obgleich Plan und Zusammenhang im Gedanken und der Anordnung nicht zu verkennen sind.

Bei *Rafael* war es ihm ganz anders, als er zuerst die *Stanzen* und *Logen* besuchte. Ihn hatte er sich gerade so gedacht, wie er ihn fand. Freundlich wie ein alter Bekannter erschien ihm derselbe, und er empfand ganz die hohe Heiterkeit und Ruhe, die dieser göttliche Genius über alle seine Werke ergossen hat. Der Anblick von *Rafaels* Freskogemälden war

*) Vielleicht ist jetzt auch der große, aus elf Folioplatten bestehende, Stich des Kupferstecher *Metz*, eines in England zum Künstler gebildeten Deutschen, vollendet.

wohlthätig für sein Gefühl und seinen Schönheitssinn, der sich unter den drückenden Verhältnissen eines kummervollen Lebens, und im steten Kampfe mit widrigen Schicksalen, nur wenig hatte regen, nie mit Freiheit entfalten können. *Michelangelo* wirkte wie ein gewaltiger Riesengeist, der jedes Selbstgefühl zerstört, und zu dem man nur mit Ehrfurcht hinaufblicken darf, spannend auf seine Fantasie; *Rafael* kam ihm traulich mit menschlichen Gefühlen als Freund entgegen. Er fühlte sich beiden gleich tief untergeordnet; aber *Michelangelo's* kühne furchtbare Hoheit war niederschlagend, *Rafaels* edle heitere GröÙe war aufmunternd für ihn. Jener zog ihn an wie der Magnet das Eisen, unwiderstehlich durch die Riesenkraft seines plastischen Genies; dieser, wie ein hoher liebender Genius den verwandten befreundeten Geist anzieht. Jener war in seiner Eigenthümlichkeit eben so unerreicher als gefährlich für ihn; diesem, wenn gleich nicht weniger unerreichen, durfte er doch mit Vertrauen folgen. Von jenem kehrte er immer voll Bewunderung und leidenschaftlich gespannt, oft mit scharfen aber wohlthätigen Lekzionen für seine Unwissenheit in der gründlicheren Kenntnis des Kör-

pers, zurück; von diesem immer belehrt, ermuntert, zur Thätigkeit gestimmt, und auf seinen Fortschritt zum Besseren vertrauend. Jener war, nach dem eigenen Ausdrücke des Künstlers, ein strenger Lehrmeister, der ihn bei jeder Lekzion mit der Nase auf die Grammatik sties; dieser ein freundlicher Mentor, der ihn unaufhörlich auf die Natur hinwies, und ihm zeigte, wie er sie studiren solle.

Das ungefähr waren die Empfindungen und Gedanken, die sich, bei öfterer Betrachtung und genauerer Kentnis beider Meister, aus den Eindrücken ihrer Werke auf sein Gemüth erzeugten und die Maximen begründeten, die ihn bei dem fortgesetzten Studium derselben leiteten; wovon wir hier das Bemerkenswerthe sogleich mit anführen wollen, um in der Folge denselben Gegenstand nicht noch einmal berühren zu dürfen.

In der ersten Zeit besuchte *Carstens* den Vatikan so oft, bis er die Werke beider Künstler hinlänglich kennen gelernt, und seine Neugier völlig befriedigt hatte. In der Folge ging er gewöhnlich alle Woche einmal morgens in den Vatikan, wo er allein und ungestört der aufmerksamen Betrachtung derselben einige

Stunden widmete, und die Resultate dieses Studiums dann in seinen eigenen Arbeiten anzuwenden suchte. Er verrichtete dort im eigentlichen Sinne seine religiöse Andacht vor höheren Geistern, und sah es ungern, wenn er von zudringlichen Plauderern darin gestört wurde.

Da er nun auch das Wesen und den eigentlichen Zweck seiner Kunst immer wahrer erkante und einsehen lernte, dass *Rafael* gerader und zuverlässiger auf denselben hinweise als *Michelangelo*, den er nur für das gründliche Verständniss der Formen, und für das höhere Feld der plastischen Symbolik, welche große und charaktervolle, durch sich selbst bedeutende, selbständige Idealbildungen fodert, als ein erhabenes Vorbild erkante; wo hingegen *Rafael* im eigentlichsten Gebiete seiner Kunst, in der dramatischen Darstellung einer aus sich selbst motivirten, in sich selbst geschlossenen, sich durch sich selbst erklärenden Handlung, ihm das höchste, einzig der Nachfolge würdige Muster schien: so ward ihm *Rafael* endlich der wichtigere, klassischere von beiden. Dabei fühlte er zugleich auch die Nothwendigkeit, seinen überwiegenden Hang zum Idea-

len und Großen auf das gehörige Verhältniß mit Schönheit und Natur herabzustimmen, und die Allegorie nicht mehr als einen Kunstzweck, sondern nur als ein Hülfsmittel zur anschaulichen Darstellung einer Idee in den Fällen anzusehen, wo der unmittelbare Ausdruck natürlicher Zeichen nicht hinreicht. Zu dieser Überzeugung brachten ihn vornehmlich *Rafaels* Werke. Er äusserte mehr als einmal, dass *Michelangelo's* Werke so spannend auf seinen Geist wirkten, dass er unmittelbar nachher nicht in die Stenzen zu *Rafael* gehen konnte, ohne eine gewisse Verstimmung zu fühlen, die ihn unfähig machte, sie mit der gewohnten Lust zu sehen. Es ging ihm hierin wie dem Landschaftmaler *Hess* von Zürich, der an die mächtigen Eindrücke der großen und kühnen Alpennatur gewöhnt war, und als er sich unmittelbar aus ihr in die heiteren, schönen Gegenden des mittlern Italiens versetzt sah, diesen anfangs keinen Geschmack abgewinnen konnte.

Unter allen antiken Bildwerken, die *Carstens* in Rom kennen lernte, machten keine so großen Eindruck auf ihn, als die sogenannten *Kolossen auf dem Quirinalischen Hügel*, beson-

ders der schönere von beiden, den die alte Inschrift am Fußgestelle ein Werk des *Phidias* nennt. Er setzte diesen über alle Antiken, selbst über den Vatikanischen Apollo, weil er nirgends so viel kraftvolle GröÙe, Schönheit und hohe Reinheit des Stils vereint fand, als in diesem vollkommensten Heroenideale; und er ging nicht leicht über *Monte Cavallo*, ohne eine Weile vor diesen bewundernswürdigen Werken stehen zu bleiben. Auch zeigte sich dieser Eindruck auf seine Fantasie auffallend in seiner ersten römischen Arbeit, von der weiter unten die Rede sein wird.

Carstens besuchte bald nach seiner Ankunft auch die Werkstätten der bekantesten, damals in Rom lebenden fremden und einheimischen Künstler, um die Erzeugnisse der Gegenwart, und seine mitstrehenden Genossen in der Kunst, näher kennen zu lernen. Von deutschen Künstlern seines Faches befanden sich derzeit in Rom nur *Angelika Kaufmann*, der Maler *Müller*, mit dem er durch *Busch* nähere Bekantschaft machte, *Schmidt* aus Darmstadt, der sich gegenwärtig in Neapel aufhält, und *Rehberg*, der als Professor der Berliner Akademie seit mehreren Jahren in Rom lebte und be-

auftragt war, über die von der Akademie dorthin gesandten jungen Künstler eine Art von Aufsicht zu führen, ihre Studien erforderlichen Falles zu leiten, ihre Arbeiten nachzusehen, und darüber, so wie über Fleiß und Aufführung derselben, zu berichten. Es schien als ob die Akademie diesen Auftrag nicht bloß auf ihre jungen Zöglinge, die einer solchen Aufsicht und Führung in Rom noch wohl bedürftig sein können, einschränken, sondern auch ältere Künstler, die von ihr dorthin gesendet wurden, dieser Masregel unterwerfen wolte. Dies bewirkte bald zwischen *Carstens* und *Rehberg* ein gespanntes Verhältniß. *Carstens* glaubte keines Aufsehers zu bedürfen, und hatte wohl Recht, so zu glauben. *Rehberg* hingegen meinte, seine Obliegenheit auch an ihm erfüllen zu müssen; vielleicht war er sogar vom Minister selbst dazu beauftragt. Aber *Carstens* suchte ihm dieselbe dadurch zu erschweren, daß er sich allem Umgange und aller nähern Bekantschaft mit ihm entzog. Er wolte auch in Rom von der Akademie völlig unabhängig sein, und selbst von sich das Nöthige an den Minister berichten. Da weiter unten von den Verhältnissen unsers Künstlers mit der Berliner Akademie und dem Kurator

derselben noch öfter die Rede sein wird, so war hier die vorläufige Andeutung desselben nicht ganz zu übergehen.

Von den Franzosen befanden sich um 1792 noch mehrere geschikte Zöglinge der *David*-schen Schule in Rom, als *Gagneraux*, *Fabre*, *des Marées*, *Blanchard*; und *Berger* der *Savojarde*, der aber nicht zu ihr gehörte. Unter den Engländern zeichnete sich vorzüglich *Durno* aus; *Hamilton* malte in seinem hohen Alter nicht mehr. Unter den Italienern machten damals *Cades*, *Landi*, und vornehmlich *Cavallucci* das meiste Aufsehen; die älteren Akademiker von S. Luka wurden wenig mehr geachtet; *Benvenuti* und *Camoccini*, die gegenwärtig blühen, waren damals noch nicht bekannt. Aus den Werken dieser Künstler konnte man den damaligen Zustand der Historienmalerei in Rom so ziemlich übersehen. *Carstens* sah sie und ward wenig davon erbauet; er fand unter allen nicht einen einzigen Gefährten auf seinem Wege, und fürchtete, dass er auch in Rom werde eben so allein wandeln müssen, als er vorhin gewandelt hatte; doch lies er sich dadurch nicht irre machen, und obwohl er den Widerstreit vorher sah, den er bei

bei seinen Kunstgenossen erregen würde, so hoffte er doch auch in dem Sitze der Künste und des Geschmacks Kenner zu finden, die ihm Gerechtigkeit widerfahren ließen. Überhaupt hatte er den Grundsatz: ein Künstler dem es mit seiner Kunst Ernst sei, und der nach wahrem Ruhme strebe, müsse sich nie nach dem Geschmack seiner Zeit richten, sondern seiner Überzeugung und den klassischen Mustern folgen, wenn er auch das Unglück hätte von seinen Zeitgenossen verkant zu werden. *Carstens* betrog sich weder in der einen Erwartung, noch in der andern; er fand Neider und Schätzer seines Verdienstes, Widersacher und Freunde seiner Grundsätze und seines Geschmacks: doch davon in der Folge, und hier nur noch Einiges über seinen Empfang unter den Landsleuten, die er in Rom vorfand.

Die wenigen Berührungspunkte, die der Deutsche und Italiener für einander haben, und die Übereinstimmung jener in Sprache, Sitten und Zweck, machen dass die meisten der in Rom lebenden deutschen Künstler unter sich eine enggeschlossene Landsmannschaft bilden, und sich, der dortigen Lebensweise gemäs, täglich in einem eigenen Speise- und

Kaffehause versammeln, also auch fast täglich einander sehen und sprechen. Nur wenige, meistens ältere Künstler, die schon viele Jahre in Rom gelebt, die dort eigene Familienverhältnisse, oder näheren Umgang mit Italienern, oder sonst eine Ursache haben sich abzusondern, machen davon eine Ausnahme. So leben die Deutschen sowohl, als die Künstler anderer Nationen; jede für sich. Ein neuer Ankömmling, der gewöhnlich schon irgend einen früheren Bekanten in Rom findet, wird also dort sogleich mit den meisten Landsleuten bekannt; da aber deren immer nur eine geringe Zahl ist, so lernen sie in dem täglichen Beisammensein einander bald auswendig, und wie verschieden sie auch sonst durch Heimat, Religion, Gesinnung und Sitte nach den verschiedenen Gegenden Deutschlands sein mögen, so nehmen doch ihre Kunstansichten, ihre Urtheile, und ihr gesellschaftlicher Ton bald eine gewisse Gleichförmigkeit an, die sich fortwährend erhält, und der sich jeder Hinzukommende almählich anschliesst. Dort wird bald jeder Dünkel, jede Pedanterie abgelegt; kein Professorstolz darf da seine Anmaßungen laut werden lassen. Völlige Gleichheit, und grösste Freimüthigkeit

ohne Rücksicht in Kunsturtheilen sind der Geist dieser freien Künstler-Republik, die aber auch, gleich andern Republiken, oft in Parteien getheilt ist, welche einander durch ungerechte Urtheile bekämpfen und befeinden. Nachtheiliger jedoch als diese, ist der unter dem großen Haufen der Künstler waltende Zunft- und Handwerksgeist, welcher in dem Mangel an Geistesbildung seinen Grund hat. Mit den unwürdigen Begriffen von Kunst, und dem Dünkel, die diesem Geiste eigen sind, ist gewöhnlich auch eine gewisse Roheit und Gemeinheit der Sitten vergesellschaftet, die nicht nur selbst alle Bildung verschmäheth, sondern auch das Streben Anderer, welche sich dem herrschenden Zunft- und Handwerksgeiste nicht fügen wollen, anfeindet und verspottet. Dieser unlöbliche Ton in Kunst und Sitte, der zur Zeit, als *Carstens* nach Rom kam, dort noch ziemlich im Schwange war, ehe die Revolution die meisten der dort lebenden Künstler verscheuchte, hat sich in den letzten Jahren merklich gebessert, so dass die, welche damals zur Majorität gehörten, jetzt nur noch als Ausnamen zu betrachten sind; und der Vorwurf, den man sonst den meisten deutschen Künstlern mit Recht machen

konte, dass es ihnen an Erziehung und nöthiger Bildung mangle, mag vielleicht jezt nur noch die kleinere Zahl treffen.

In einem so engen und gleichgestimmten Kreise ist natürlich die Aufmerksamkeit auf den neuen Ankömmling um so stärker, als darin jede fremde Eigenthümlichkeit und Besonderheit um so auffallender absticht.

Carstens war ganz dazu geeignet, die Aufmerksamkeit seiner römischen Landsleute auf sich zu heften. Sein schlichtes, unansehnliches Äusseres, das aber doch einen besonderen Schnitt hatte; seine natürliche Geradheit, die immer sprach wie sie dachte; seine durchaus eigenen Ansichten der Kunst; seine freimüthigen, und wo es ein herrschendes Vorurtheil zu bekämpfen galt, oft sehr derben und schneidenden Urtheile; seine sarkastische Verpottung alles akademischen Kunstschlendrians; dabei seine Unbekantschaft mit allem, was in der Gesellschaft als herkömmlich und angenommen gilt, und die Kontraste einer für das Leben völlig vernachlässigten, und blos auf die Kunst gerichteten Bildung, waren in dieser Vereinigung eine zu sonderbare Erscheinung, als dass man sobald mit ihr hätte fertig wer-

den können. Indes würde seine blofse Individualität, so seltsam sie sein mochte, wie jede andere Sonderbarkeit, bald den Reiz der Neuheit verloren haben, wenn nicht seine, den gangbaren Meinungen über Kunst meistens widersprechenden Äusserungen, vereint mit dem ungewöhnlichen Stile seiner eigenen Arbeiten, die Aufmerksamkeit auf ihn fortdauernd rege erhalten hätten.

Einige seiner Äusserungen über die neuesten Kunstfabrikate, die er in Rom entstehen sah, über die dort herrschende Methode zu studiren und zu komponiren, werden hinreichen zu zeigen, dass er sich damit unter seinen Landsleuten, die gröstentheils nach derselben zu Werke gingen, eben nicht sehr beliebt machen konnte.

So zum Beispiele fand er in den Arbeiten aller dortigen Künstler keine Spur, dass sie *Rafaels* und *Michelangelo's* Werke, die ihnen so nahe vor den Augen standen, auch nur gesehen, geschweige studirt hätten; im Gegentheil fast überall nur geistloses Machwerk ohne Karakter und Ausdruck, Pinselei, geschminktes Kolorit und prunkende Armüseligkeit. Das Modelzeichnen, dem die deutschen

Künstler in Rom besonders eifrig ergeben waren, erklärte er für zwecklos, und behauptete es gehöre blos zum Abece der Kunst; wer in Rom studiren wolle, müsse dieses bereits inne haben und die Natur *lesen* können. Dem Historienmaler sei es ohnehin für seine Erfindungen unnütz; da derselbe von tausend Akten, die er nach dem Model gezeichnet habe, doch keinen einzigen in einem historischen Bilde brauchen könne; ja er fand, dass die grösten Aktzeichner nicht einmal einen Akt zu zeichnen verständen, da sie nie das wirklich vor ihnen stehende Model in seiner Individualität treu nachzeichneten, sondern statt desselben immer nur eine und dieselbe Figur, zu der sie den Leisten in Kopfe hätten, in der gegebenen Stellung mechanisch wiederholten, dass also das Aktzeichnen, worauf man eine so grofse Wichtigkeit lege, worin man ein so grofses Verdienst setze, im Grunde nichts weiter sei, als ein gesellschaftlicher Abendzeitvertreib. Die herrschende Komponirmethode hielt er für verderblich, und den Geist wahrer Kunst tödtend; in den durch sie hervorgebrachten Arbeiten fand er ein widriges Gemisch von Antike, gemeiner Modelnatur, von hier und dort zusammengesuchten Armen,

Beinen und Gewandfetzen; theatralische Stellungssucht in der Gruppierung, unnatürlich gespreiztes Handeln, und übertriebenen oder nichtssagenden Ausdruck. Besonders spottete er laut und bitter über den dazu eingeführten Apparat, durch welchen der geistigste Theil der Kunst, das Erfinden, auf ein bloß mechanisches Puppenspiel zurück gebracht sei; wo man die ganze Komposition aus kleinen Wachs- und Thonfigürchen in einem Gukkasten zusammen bauet, um ein kolossales Bild danach zu malen. Die nach einem solchen Puppentheater fabrizirten Gemälde, wozu die einzelnen Theile von hundert Orten herbei geschleppt, und ohne innere Verbindung zusammengesetzt waren, pflegte er sehr drastisch einen ekelhaften Haufen unverdauter Excremente zu nennen.

Man kann sich vorstellen, wie dergleichen Äusserungen denen gefallen musten, die selbst in solchen Misbräuchen das Heil der Kunst suchten. Da indessen viele derselben Wahrheiten enthielten, die sich nicht hinweg disputiren liessen, weil *Carstens* seine Behauptungen immer auf *Rafaels* Werke stützte, so musste man sich auf eine andere Art gegen

ihn rüsten; man erwartete also, dass er selbst etwas von seiner eigenen Arbeit aufstelle, um es sodann durch die Hechel der schärfsten Kritik zu ziehen. Man wolte die Forderung: dass der Künstler selbst leiste was er von andern verlangt, und besser mache was er an andern tadelt, in aller Strenge an ihn richten, obgleich wenige seiner Gegner im Stande gewesen sein würden, ihr Genügen zu leisten. *Carstens* lies auch nicht lange auf sich warten; denn da er so frei vom Herzen gesprochen hatte, so fühlte er selbst die Verbindlichkeit, seine dreisten Behauptungen durch die That zu rechtfertigen. Er endigte noch in demselben Jahre eine grofse Zeichnung von einer aufs neue entworfenen Komposizion desselben Gegenstandes, den er in Berlin zuletzt bearbeitet hatte: *den Besuch der Argonauten beim Kentauren Chiron*.

Carstens hatte schon in Berlin den Vorsatz, diesen Gegenstand in einem Gemälde auszuführen; aber die frühere Komposizion desselben gefiel ihm nicht mehr; er hatte sie deshalb auch in dieser zweiten Bearbeitung so verändert, dass nur die drei Hauptgruppen des *Jason und Chiron*, des *Peleus mit dem kleinen Achilles*, und des *Herkules mit dem Hylas*, im

Wesentlichen dieselben blieben. In der älteren Komposition sind die Helden, theils stehend, theils sitzend, gruppenweise durch die geräumige Höhle auf dem unebenen felsigen Boden zerstreut, wodurch das Ganze zwar eine malerische, aber zugleich etwas theatralische Anordnung erhalten hat, welche, nebst der zu grossen Zerstreung der Figuren dem Künstler vielleicht misfallen mochte; denn in der späteren Komposition sind alle Figuren dichter auf gleichem Grunde zusammen gedrängt, und bilden nun, in dem langen und niedrigen Raum der sie einschliesst, und wo fast alle Figuren sich auf gleicher Linie befinden, ein zwar minder theatralisches, aber auch nicht so malerisch angeordnetes Ganzes, und die Komposition scheint mehr zu einem halberhobenen Werke, als zu einem Gemälde geeignet. Aber das, wodurch diese erste römische Arbeit unsers Künstlers von seiner letzten berlinischen sich am auffallendsten unterscheidet, ist der Stil der Zeichnung, so dass man dem Anscheine nach dafür halten würde, dass ein Raum mehrerer Jahre zwischen beiden liege. Die Figuren der meisten Helden in der älteren Zeichnung sind von kleinlichen, etwas kurzen Verhältnissen, wohl stark, aber ohne ei-

gentliche Grosheit und die Ausführung ist zwar fleissig, aber dabei kleinlich und trocken; in der späteren hingegen ist der Stil durchgängig gros und entwickelt; die Heldengestalten haben ganz den mächtigen Karakter, der ihnen gebürt; ihre Bildung vereint Adel und Schönheit, und man sieht im Ganzen unverkenbar den grossen Einfluss der *Kolosse* auf *Monte cavallo*, besonders in den *Dioscuren* selbst, die sich brüderlich umfassen, und in dem Anführer *Jason*. Überhaupt ist der Karakter dieser Zeichnung durch die strengidealen, breiten, sanftgeründeten Formen, und durch die klaren sehr reflektirten Schattenmassen etwas marmorartig, und das Ganze macht den Eindruck, als ob es nach einem erhobenen Werke gezeichnet sei. Die Köpfe der Helden haben sämtlich eine schöne bedeutungsvolle Individualität, und der durch die Aufmerksamkeit auf den Gesang des *Orfeus* über das Ganze verbreiteten Ruhe ungeachtet doch einen sehr lebendigen, beseelten Ausdruck.

Als *Carstens* diese Zeichnung vollendet hatte, sahen seine Landsleute wohl, dass sie es mit keinem Anfänger und mit keinem blossen Schwätzer zu thun hatten. Denn wer hatte

bis dahin wohl eine solche Komposition als Erstlingsarbeit in Rom aufgestellt? Aber er hatte manchen empfindlichen Fleck zu hart getroffen, als dass man sich hätte mit ihm versöhnen können, wozu er selbst freilich auch nicht die Hand bot; und was man laut als treflich würde gepriesen haben, wenn *Carstens* mehr Hochachtung für den akademischen Schlendrian und für den herrschenden Zunftgeist seiner Kunstgenossen gezeigt hätte, ward nun, als man dem Ganzen nichts anhaben konnte, im Einzelnen streng gemustert und getadelt; da war ein Arm zu dick, dort ein Fuß zu klein, hier ein Knie zu schmal, dort ein Muskel zu breit, da ein Gewand zu anliegend etc. Alle diese Fehler des Einzelnen gab *Carstens*, der nie ein Modell bei der Ausführung seiner Kompositionen brauchte, sondern alles aus dem Vorrathe seiner Kenntnisse nahm, willig dem Tadel preis, immer strebend, die Mängel und Fehler seiner letzten Arbeit, die er selbst oder andere daran entdeckten, durch stete Aufmerksamkeit auf die Natur in den folgenden zu vermeiden. Überhaupt wurde ihm nie oder höchst selten das Ganze seiner Kompositionen getadelt, sondern immer nur Unrichtigkeiten einzelner Theile; nicht als ob

das Ganze seiner Komposizioni^{en} immer so untadelig gewesen wäre, sondern weil fast niemand von einem als Einheit aus der Fantasie hervorgegangenen Bilde einen Begriff, also auch für die Idee dieser Einheit keinen Sinn hatte; und weil den meisten der Gedanke selbst so wenig galt, dass man nur auf das Einzelne der Zeichnung und Ausführung und auf das Machwerk sah. Viele Künstler waren der Meinung, dass der Inhalt sehr gleichgültig, das Malen hingegen die eigentliche Hauptsache sei. Erfindung foderte oder vielmehr kante man nicht. Die Komposition hielt man für ein nothwendiges Übel; dem man sich unterwerfen müsse, weil man ohne sie doch kein historisches Bild malen könne, und die beliebte Komponirmethode war ein Mittel, sich dieses Übel soviel als möglich zu erleichtern. Mancher kam auch wohl durch sie, ohne selbst zu wissen wie, zu einer schönen Gruppe, für welche oft die Bedeutung erst nachher gesucht wurde. *Carstens* im Gegentheil hatte das Schicksal, in den Arbeiten anderer Künstler fast immer das Ganze schlecht zu finden, und vergebens Gedanken und Erfindung darin zu suchen. Er sah nur Komposizioni^{en} die auf dem Papier durch mühsames Künsteln, oder durch Zu-

sammenschieben biegsamer Wachspuppen entstanden waren; oft fand er einzelne Theile vorzüglich gerathen; aber sie machten kein Ganzes; noch öfter waren viel Zeit und Kunst an einen unmalerischen oder unbedeutenden Gegenstand verschwendet; Nebensachen waren bis zur Täuschung vortreflich gemalt, so dass die Haupttheile dagegen weit zurückblieben; die Gewänder und Stoffe waren gleisend neu, aber unter ihnen blikte überall der hölzerne Gliedermann hervor; auch in den besten Arbeiten fand er nur einen grossen Aufwand von technischer Kunst und mechanischen Fertigkeiten, ohne Wahrheit, Bedeutung und Geist. Bei so widerstreitenden Ansichten und Bestrebungen war kein Einverständnis zwischen ihm und seinen Kunstgenossen möglich, unter denen jedoch die vorzüglichsten Künstler anderer Nationen, besonders die Italiener und Engländer seinen Verdiensten Gerechtigkeit widerfahren liessen; indes die meisten seiner Landsleute, so lange er lebte, seine erklärten Gegner waren. Jene beurtheilten ihn blos nach seinen Arbeiten ohne Nebenrücksichten, und ohne Beziehungen auf sich selbst; diese hatte er durch seine strengen Grundsätze und Urtheile gegen sich

aufgebracht. Hätten sie ihm zugestanden, dass er mit diesen ein guter Künstler sei, so würden sie dadurch ihrer eigenen Kunst das Verdammungsurtheil gesprochen haben.

Wir haben nun gesehen, wie unser Künstler in Rom seine höheren Studien mit Erfolg begann, und in welch Verhältniss ihn die eigenen Ansichten seiner Kunst mit seinen dortigen Landsleuten setzten.

Wichtiger als das war für ihn sein Verhältniss mit der Berliner Akademie und dem Kurator derselben; denn davon hing die Dauer seines Aufenthalts in Rom ab, die nur auf zwei Jahre festgesetzt war, die er inzwischen noch auf eine längere, wo möglich auf Lebenszeit auszudehnen hofte. Dazu sah er nur zwei Wege: entweder er musste durch gutes Vernehmen mit dem Minister *von Heinitz* es dahin zu bringen suchen, dass ihm ein beständiger Aufenthalt in Rom mit Beibehaltung seiner Pension vom Könige verwilliget werde; oder er musste sich, während der vergönnten Zeit, solche Aussichten für die Zukunft bereiten, dass er es nöthigen Falles ohne Gefahr wagen könnte, jene Verhältnisse mit Berlin zu zerreißen, und, unabhängig durch sich

selbst, seiner Kunst zu leben. Dass es ihm auf dem ersten Wege gelingen würde, hatte wenig Wahrscheinlichkeit; denn theils wusste er, dass strenge staatswirthschaftliche Grundsätze keine so liberale Handlungsweise gestatten, theils verstand er sich zu wenig darauf, die Gnade der Großen, die auch von der strengsten Regel begünstigende Ausnahmen zu machen weis, zu erschmeicheln, und mächtige Fürsprecher hatte er nicht. Alles, was er zu erlangen hoffen konnte, war Verlängerung seines Aufenthalts in Rom auf ein oder zwei Jahre über die bestimmte Zeit hinaus. Doch auch damit war schon viel gewonnen; denn je länger er seine Pension in Rom genießen konnte, desto mehr Zeit erhielt er, sich in Rom bekant zu machen und sich dadurch eine unabhängige Lage zu begründen. Auf diese Verlängerung derselben war denn sein Streben zunächst gerichtet; und wenn er nicht immer die zweckmässigsten Mafsregeln dafür wählte, so wählte er wenigstens solche, die seiner Denkungsart gemäs waren. Aus diesem Gesichtspunkte mus man des Künstlers Betragen gegen den Minister und die Akademie betrachten, das sonst leicht als tadelnswerth und undankbar erscheinen könnte, wie

es ihm auch vom Minister selbst, der es aus keinem andern Gesichtspunkte ansehen durfte, in der Folge, wo es zwischen ihnen zum Bruche kam, hart vorgeworfen wurde.

Carstens hielt Kunstakademicien für öffentliche Anstalten zur Unterstützung und Förderung des Talents, das unter dem Drucke ungünstiger Glücksumstände ringt, und glaubte durch die Beweise, die er von dem seinigen bereits gegeben, einer solchen Unterstützung würdig zu sein. Dabei sah er die Kunst nicht als ein Eigenthum dieses oder jenes Staates, sondern als ein Gemeingut der Menschheit an, zu dessen Beförderung jeder Staat nach Vermögen dass Seinige beitragen müsse; und behauptete, das der Künstler nicht dieser oder jener Akademie die ihn gebildet, nicht diesem oder jenem Fürsten der ihn unterstützt habe, sondern der Menschheit angehöre; und dass er nur da mit ganzem Erfolg seinen Zweck erfüllen könne, wo ihm alle Mittel zu seiner höheren Ausbildung zu Gebote stehen; wo die grösten Meisterwerke der Kunst, eine schönere Natur und ein Himmel, der das Gedeihen alles Schönen begünstigt, ihn stets umgeben. Diese begeisternden Umgebungen fand

fand er in Rom mehr als irgendwo vereint, und Grauen befiel ihn, wann er daran dachte, daß er diesen glücklichen Wohnsitz, diesen Himmel der Kunst nach einigen Jahren wieder verlassen, und in den traurigen Norden zurückkehren sollte, dem er kaum entflohn war. Je öfter er sich diese trübe Aussicht vergegenwärtigte, desto lebendiger ward sein Abscheu dagegen, desto fester sein Vorsatz, nie wieder zurückzukehren; lieber alles aufzuopfern und aufs neue, wenn es sein müsse, mit Mangel und Noth zu kämpfen, als zurückzukehren. An seinen kränklichen Körper, der dies eben so dringend foderte, dachte er dabei nur zuletzt; denn keine eigennützige Absicht, sondern reine Liebe zur Kunst beseelte ihn, und bewog ihn so zu handeln, wie er handelte; ja er war überzeugt, dass er aus Pflicht gegen seine Kunst und gegen seine Bestimmung nicht anders handeln dürfe.

Carstens betrachtete seine Angelegenheiten aus dem höheren Gesichtspunkte, aus dem jeder Künstler sie betrachten mus, dem seine Kunst die höchste Bestimmung seines Daseins ist. Aber dies kann weder der Gesichtspunkt einer Akademie sein, der, als einer Erzie-

hungsanstalt für den Staat, die Pflicht, demselben nützliche Bürger zu erziehen, als höchste, obliegt, und die diesen Zweck auch durch ihren Namen, *Akademie der mechanischen Wissenschaften*, deutlich genug ankündigt; noch kann es der Gesichtspunkt eines Ministers sein, der, als *Kurator* dieser Akademie, sich bloß als „Staatshaushalter der zum Wohl des Staats ihm anvertrauten Gelder“ betrachten darf. Unter solchen Beschränkungen bleibt für höhere Zwecke der Menschheit, die noch über die Sphäre des Staatsbürgers, der nur Bürger dieses oder jenes Staates sein kann, hinausliegen, der Regel nach nichts zu thun übrig. Nur wenn der über die Staatszwecke freiwaltende Regent den höheren Zweck der Menschheit in jene mit aufnehme, die Kunstakademien von jeder Beschränkung auf besondere Staatsbedürfnisse befreiete, sie durch eine den Zwecken wahrer Kunst angemessene Einrichtung zu Bildungsanstalten des Talents erhöhe, und in den Stand setze, den hülfsbedürftigen jungen Künstler von ausgezeichneten Anlagen auf eine seinen Fleiß am besten fördernde Weise thätig zu unterstützen; aber ohne andere Verbindlichkeiten von Seiten des Künstlers, als die, welche ein wohlgesinnte-

tes Gemüth für empfangene Wohlthaten sich selbst freiwillig dankbar auflegt: — nur dann würden vielleicht Akademicien der Kunst den Nutzen wirklich leisten, den man bisher vergebens von ihnen erwartet hat; sie würden sich dann wenigstens nicht mehr so armselig darauf beschränken, nur Professoren und Zeichenmeister für ihr eigenes Bedürfnis zu bilden, sondern vielmehr ihren Ruhm darin suchen, der Welt recht viel groſse und geschickte Künstler erzogen zu haben; und jeder Künstler würde lieber in dem Lande leben, dem er seine Bildung verdankt, als sonst irgendwo, sobald er die Aussicht hätte, in demselben auch Arbeiten zu finden, worin er seine Kunst zeigen kann; und jene ermunternde Theilnahme, die mehr als Geldgewinn den wahren Künstler spornt, der nur in der Achtung der Zeitgenossen und der Nachwelt seine Belohnung sucht.

Wie sehr *Carstens* mit dieser Denkart anstossen würde, wenn er sie in Beziehung auf sich in Ausübung bringen wolte, war leicht vorherzusehen; indessen scheute er sich darum nicht, sie eben so laut gegen den Minister zu bekennen als gegen jeden andern; und die

Art, wie er es sowohl anfangs, als in der Folge that, zeigt, dass er nicht gesonnen war, ihm die Verlängerung seines Aufenthalts in Rom durch kriechendes Betragen abzuschmeicheln.

Bei seiner Abreise von Berlin war ihm vom Minister aufgegeben worden, nach seiner Ankunft in Rom einen *Reisebericht* einzusenden, und darin von dem, was er unterwegs in Bezug auf Kunst und Kunstakademien bemerkenswerth gefunden, Nachricht zu ertheilen. *Carstens* verzögerte die Erfüllung dieses Auftrages absichtlich so lange als möglich, und fast bis ans Ende der ihm für Rom verwilligten Zeit, damit die Kürze derselben um so mehr auffalle; und er konnte dann auch für die Vollendung angefangener Arbeiten um so eher eine Verlängerung begehren. Erst im Januar 1794 sandte er seinen Reisebericht an den Minister ab, der zwar nach desselben eigener Erklärung weitläufig genug war, aber ihn doch darüber, dass *Carstens* so lange nichts von sich verlauten lassen, keinesweges zufriedenstellte, wie des Ministers nachstehende Antwort unterm 26. Jun. desselben Jahres deutlich genug zu erkennen giebt.

„Hochedelgebohrner Herr,
 Sehr geehrter Herr *Professor*!

Seit dem weitläufigen Reisebericht, welchen der Herr *Professor Carstens* bei seiner Ankunft in *Rom* entworfen, und unterm 9ten *Januar* 1794 allhier eingesandt hat, ist ausser dem *Rapport* des Herrn *Professoris Rehberg*, welcher das Daseyn des Herrn etc. *Carstens* bestätigt, weder eine Auskunft über dessen Studium, noch eine Bestätigung über dessen Fleis und Fortschritte in der Kunst, durch Einsendung einiger seiner Arbeiten, allhier eingegangen. Ich kann nicht umhin, dem Herrn etc. *Carstens* meine Verwunderung darüber um so mehr zu bezeugen, als Dieselben die nur auf zwei Jahre bewilligte und nun ihre Endschaft erreichte, zu Ihrer mehreren Bildung bewilligte Unterstützung *ad* 200 Rthlr., auf diese ganze Zeit ohne die geringste Auskunft von Ihnen zu geben, stillschweigend genossen haben.

In der Erwartung, der Herr *Professor Carstens* werde von nun an von seinen Arbeiten einsenden, und Auskunft über die zweckmäßige Verwendung seiner Zeit geben, habe ich die Unterstützung noch bis zum 31.

May 1795, und also noch auf Ein Jahr, nach dessen Ablauf seine Zurückkunft und Wiederantretung seines hiesigen *Akademischen* Lehr-Amtes erwartet wird, bewilligt, deren Auszahlung aber sogleich aufhören wird, wenn der Herr *Carstens* nicht von seinen Arbeiten etwas einschicket. Der ich hochachtend verbleibe

Euer Hochedelgebohrnen

Berlin

d. 26ten Juny 1794.

ergebenster

Fr. von Heinitz.

Der unfreundliche Ton dieses Briefes, der allenfalls gegen einen der akademischen Zucht so eben entlassenen Zögling geziemt hätte, nicht aber gegen einen Künstler wie *Carstens*, der warlich weder eines Spornes noch einer Aufsicht bedurfte, bestärkte diesen nur noch mehr in seinem Vorsatze, ein Verhältniß aufzuheben, wo ein unliberaler Inspekziionsgeist ihn über seinen Fleis, seine Fortschritte und die zweckmäßsige Verwendung seiner Zeit, unter Drohungen zur Rechenschaft ziehen wolte. Doch hielt er seine Empfindlichkeit darüber jezt noch zurück, weil er des guten Vernehmens mit dem Minister noch bedurfte, um

Zeit zur Erreichung seines Zwecks zu gewinnen, des Zwecks, sich in Rom bekannt zu machen, den er am besten durch eine öffentliche Ausstellung seiner Arbeiten zu erreichen hoffte.

Er antwortete deshalb dem Minister unterm 2ten August 1794, dass er von seinen Arbeiten darum noch nichts nach Berlin eingesandt habe, weil er gesonnen sei, von denselben in Rom eine Ausstellung zu machen, und sie dem Urtheile der dortigen Künstler und Kunstkenner zu unterwerfen, deren Aussprüche dann über seinen Fleis, seine Fortschritte und die zweckmäßige Anwendung seiner Zeit unpartheiisch entscheiden würden. Der Minister billigte dieses Vorhaben in einem Schreiben vom 22ten September desselben Jahres, worin es heisst: „Ich will dieses wohl zulassen, erwarte „aber, dass Sie diese Arbeiten bei Ihrer *re-* „*tour* allhier *produciren* werden, damit „solche alsdenn bei der nächsten Kunstaus- „stellung auch allhier ausgestellt werden können.“

Im Sommer des Jahres 1794 machte *Carstens* in Gesellschaft zweier Künstler, *Hummels* und

Kügelchens, *) eine Fufsreise nach *Neapel*. Dort sah er die Schönheit und Pracht der italienischen Natur in ihrer reichsten üppigsten Fülle; so wie er bereits zehn Jahre früher, auf seiner Wanderung durch die Schweiz, die Kunst der Natur im erhabenen Stile bewundert hatte. Unter allen Gegenständen der Kunst in *Neapel* reizten die alten in *Pompeji* und *Herculanum* ausgegrabenen Gemälde seine Neugier am stärksten; und er eilte in den ersten Tagen nach *Portici* hinaus, sie zu befriedigen. Er fand in ihnen den schönen Sinn der alten Kunst, die Anmuth der Stellungen, die Heiterkeit, welche auch den geringsten Werken des Alterthums eigen sind; er fand sie als Verzierungsgemälde artig und geschmackvoll, aber doch im Wesentlichen unter dem Begriff, den er nach dem Rufe von ihnen gefafst hatte; er hielt sie als Denkmäler der alten Malerei,

*) *Hummel*, in *Neapel* geboren, ein Schüler *Wilh. Tischbeins*, lebt gegenwärtig in *Cassel*.

Kügelchen, von *Baccharach* am *Rhein*, Historien- und Porträtmaler, ging von *Rom* nach *Russland*, von woher er nach zehnjährigem Aufenthalt wieder zurück gekehrt ist, und gegenwärtig in *Dresden* lebt.

von der uns nichts Vortrefliches übrig geblieben ist, für sehr merkwürdig; aber für den Künstler nur von sehr geringem Nutzen. Noch weniger wolte er in dieser Hinsicht den alten Vasengemälden einräumen, von deren hohen Kunstvortreflichkeiten die Alterthumsforscher, die selten befugte Kunstrichter sind, vor einiger Zeit so großes Aufheben machten und Nachbildungen der berühmtesten Meisterwerke des Alterthums darin erkennen wolten. *Carstens* meinte, wenn uns von der Kunst des Alterthums nichts, als jene Vasen und jene Malereien, übrig geblieben wäre, so würden sie dem neueren Künstler allerdings von wesentlichem Nutzen sein können; da auch an dem geringsten Werke des Alterthums noch Spuren des Kunst- und Schönheitssinnes der Alten sichtbar seien. Wer sie aber jetzt zum Gegenstande des Kunststudiums machen wolte, würde gerade so thöricht handeln, wie die, welche die Werke *Rafaels* und seiner Zeitgenossen vernachlässigen, und sich einen *Cimabue*, *Giotto* und *Mantegna* zum Muster wählen wolten. Größere Genugthuung gab ihm *Tizians* berühmte *Danae*. Nie hatte ihn das Kolorit eines Gemäldes so ganz befriedigt, so zur Bewunderung hingerissen; er sprach

stets mit Begeisterung davon. Dies Gemälde versöhnte ihn nicht nur wieder mit der Ölmalerei, gegen die er seit langer Zeit einen gewissen Unwillen hegte, weil sie die Ausübung der Kunst so sehr erschwere; es erregte auch den Entschlus in ihm, sich mit neuem Fleisse darin zu üben, und auch diesen Theil der Kunst noch, wenn möglich, in seine Gewalt zu bringen.

Kaum hatte *Carstens* nach einem Aufenthalte von einigen Wochen Neapel wieder verlassen, als der grofse Ausbruch des Vesuv erfolgte, welcher das am Fusse des Berges gelegene Städtchen *Torre del Greco* durch einen darüber hingewälzten Lavastrom zerstörte. Er kehrte sogleich wieder, in Gesellschaft des Bildhauers *Busch*, nach Neapel zurück, um diese grofse Naturerscheinung, oder wenigstens die zerstörenden Wirkungen derselben, in der Nähe zu sehen. Die Wuth des Berges hatte sich bereits gelegt, aber die ganz veränderte Scene zeigte die Spuren ihrer schrecklichen Verherung. Die Spitze des Aschenkegels, welcher den Gipfel des Berges bildet, war in sich selbst zusammen gestürzt. Das unglückliche reichbevölkerte Städtchen,

das *Carstens* vier Wochen früher noch vom Jubel fröhlicher Einwohner, vom lärmenden Spiel zalloser Kinder erschallen hörte, war jetzt ein Schauplaz der grauenvollesten Verwüstung, ein Chaos von Schlacken und Trümmern, aus dessen Schlünden noch die tief unten glühende Lava hervordampfte, und auf der Oberfläche die Sohlen des Wanderers brante.

Im September des Jahres 1794 kam auch der Verfasser dieser Blätter nach Rom, und hatte die Freude, nach einer sechsjährigen Trennung dort seinen alten Freund am Ziele seiner Wünsche wiederzufinden. Dessen Gestalt war durch Krankheit etwas hinfälliger geworden; aber er war noch eben so lebhaften, feurigen Blickes und Geistes, dabei heiterer, zufriedener und auch gesunder, als in jenen Zeiten der Trübsal. Beide Freunde lebten nun wieder in derselben innigen Vertraulichkeit, wie ehemals in Lübeck; zuerst in einer Wohnung beisammen, nachher getrennt, als *Carstens*, der zu seiner Kunstaussstellung einer geräumigen Werkstätte bedurfte, in das Haus des verstorbenen Malers *Battoni* zog. Aber auch dort hatte der Verfasser, der das theoretische Studium der Kunst und die Spra-

che und Literatur Italiens zum Hauptzweck seines Aufenthalts in Rom machte, seinen beständigen Arbeitstisch in der Werkstätte des Künstlers, und brachte da gewöhnlich seinen Tag zu. Jeder arbeitete ungestört für sich, und in diesem täglichen Beisammenleben, das vier Jahre später durch den Tod des Künstlers unterbrochen wurde, sah der Verfasser alle folgenden Arbeiten desselben vor seinen Augen entstehen. Auch ihre gemeinschaftlichen Spaziergänge waren, wie das in Rom gewöhnlich ist, Studium und Kunstgenuss. An Stoff zur Unterhaltung in Stunden der Muße gebrauchte es nie; wie könnte es auch denen, die sich in Rom mit der Kunst beschäftigen, je daran gebrechen? Die eigenen Ideen und Erfindungen des Künstlers, die Arbeiten anderer, die Betrachtung alter und neuer Werke, die dadurch veranlassten Bemerkungen, Urtheile und Gedanken boten ihm reichlich genug dar. Wie interessant und lehrreich ein solcher Umgang mit talentvollen Künstlern ist; wie glückliche Blicke er in die innere geheimnisvolle Werkstatt des schaffenden Genius, und in das Wesen der Kunst gestattet; wie wichtige Aufschlüsse er dem Forscher über den Grund so mancher Erscheinungen

giebt, deren *Wie* dem Künstler gewöhnlich ein Räthsel bleibt, obgleich er selbst diese Wirkungen hervorbringt, wird jeder wissen, der mit wahrhaft genialischen Künstlern lange in ähnlichen Verhältnissen gelebt hat.

So ward es auch dem Verfasser möglich, den Gang, den der Künstler in seiner Ausbildung nahm, die Fortschritte, die er machte, die Art, wie er seine Werke hervorbrachte, seine Absicht bei jeder Arbeit, die Zeitfolge derselben, seine Gedanken, Bemerkungen und Urtheile über Kunst und Kunstwerke, seine Wünsche und Bestrebungen, aufs genaueste kennen zu lernen. *Carstens* war überdies von so natürlich gerader, offener Gemüthsart, dass er für einen Freund kein Geheimnis hatte, sondern demselben über alles, auch das, was ihn selbst anging, seine innersten Gedanken und Gefühle mittheilte. In der That hatte er auch keine Neigungen und Vorsätze, deren er sich hätte vor andern schämen, und die er deshalb hätte verhehlen dürfen. Hatte er ja zuweilen nöthig, geheim zu handeln, so war es nur, um die Erreichung seines Kunstzweckes gegen Hindernisse, die ungünstige Verhältnisse ihm entgegen stellten, glücklich

durchzusetzen; aber auch dann wurden seine näheren Freunde mit ins Vertrauen gezogen.

Carstens hatte die Ausstellung seiner Arbeiten auf den Frühling 1795 angesetzt. Er hatte während der verflossenen zwei Jahre eine Anzahl Zeichnungen verfertigt, und arbeitete auch noch den folgenden Winter hindurch fleißig für diesen Zweck, um seine Ausstellung so mannigfaltig und bedeutend als möglich zu machen. Was seinen Arbeiten an materiellen und technischen Vorzügen einer kunstreichen Ausführung gebrach, musste er durch Reichthum an Erfindung und Fülle geistigen Gehalts zu ersetzen suchen.

Die Zeit dieser Ausstellung, von deren günstigem oder ungünstigem Erfolg *Carstens* die Entscheidung seines ferneren Schicksales erwartete, kam endlich heran. Die Aufnahme, die sie im Publikum finden würde, sollte ihn bestimmen, ob er es wagen dürfe, seine Verbindungen mit Berlin im Nothfalle zu zerreißen und in Rom zu bleiben, oder ob er der Fessel, die ihn zog, folgen, und nach Berlin zurückkehren müsse.

Einige Monate vor derselben, unterm 31. Januar 1795 meldete er dem Minister, dass er

nun im Begriff sei, seine Kunstausstellung zu eröffnen; dabei suchte er noch um fernere Verlängerung seines Urlaubes und seiner Gehaltszulage an, um verschiedene noch unvollendete Arbeiten endigen zu können. In diesem Briefe äußerte er sich nun auch freier über manches, was er nach seiner Zurückkunft in Berlin erwarte, und was er über die Berlinerakademie, ihre Einrichtung und Zwecke, sonst auf dem Herzen hatte. Da *Carstens* nichts von der Kunst verstand, seine Gedanken in glatte, unmasgebliche Worte zu kleiden, sondern schriftlich wie mündlich gerade heraus sagte, was und wie er es dachte, so konnte seine Freimüthigkeit dem Minister, der eine solche Sprache nicht zu hören gewohnt war, nicht anders als höchst anmaßend und dünkelfhaft erscheinen; und er erhielt von demselben eine Antwort voll herber Zurechtweisungen, die, er mochte sie nun verdient haben oder nicht, auf jeden Fall dazu geeignet waren, die Auflösung des schon längst gelockerten Verhältnisses zwischen beiden zu beschleunigen.

Der Verfasser kann hier blos die Antwort des Ministers mittheilen, da sich von dem

vorhin erwähnten Briefe des Künstlers, auf welchen jene sich bezieht, keine Abschrift vorgefunden hat.

„Hochedelgebohrner und sehr geehrter
Herr *Professor!*

Auf Euer Hochedelgebohrnen Schreiben vom 3ten vorigen Monats habe ich Dero mir unterm 2ten *August* vorigen Jahres bereits angezeigte *Intention*, von Ihren angefertigten Arbeiten dort eine Ausstellung zu veranstalten, abermals ersehen. Es thut mir leid, dass Sie, bei ihrem beinahe dreyjährigen Aufenthalt in *Rom* die gute Zeit vorübergehen lassen, ohne Ihre Arbeiten zu vollenden, und dass Sie dazu jetzt eine Verlängerung Ihres Dortseyns verlangen; diese Erlaubnis kann ich Ihnen nicht geben; wenigstens kann der Zuschuss *ad* 200 Rthlr. jährlich, wie es Ihnen bereits unterm 26ten *Juny* vorigen Jahres eröffnet worden, nur noch bis *ultio May* dieses Jahres fortdauern.

Was Ihre Überzeugung anbetrifft, dass des Königs Majestät eine Gallerie von Ihnen mahlen lassen werden; so muss ich gestehen, dass sie mir sehr sonderbar und als ein Zeichen
von

von großer Einbildung vorkommt, welche, wie es mir scheint, sehr zugenommen haben muß, obwohl der Anblick so vieler Meisterstücke, wie in *Rom* beisammen sind, die schöne Tugend der Bescheidenheit auszuüben veranlassen sollte. Bildergallerien sind übrigens schon hier, und für Jedermann zum freyen Zutritt eröffnet. *)

Über den Satz, wenn eine Nation erst Sinn für das Schöne hat, dies Schöne zum natürlichen Bedürfnis für sie werde, bin ich mit Euer Hochedelgebohrnen einig; was aber Ihre Äußerung betrifft, dass es Ihrer mehreren Ausbildung an Wiederantretung Ihres Postens bei der hiesigen Akademie nicht bedurft hätte,

*) *Carstens* hatte unter *Gallerie*, nach dem Begriff, den dies Wort in *Rom* hat, bloß einen Saal verstanden, wie z. B. der von *Annibal Carracci* ausgemalte Saal im Palast *Farnese*, welcher auch *la Galleria dei Carracci* heisst. Der Minister hingegen nahm das Wort in der Bedeutung, wie man es nur in Deutschland braucht, und glaubte, *Carstens* verlange, der König solle von ihm eine ganze Bildergalerie malen lassen, welches allerdings eine abenteuerliche Forderung gewesen wäre.

und dass Sie bei Ihrer Abreise dazu hinlängliche Kenntnisse gehabt haben, so müssen Sie mir vergönnen, mein Urtheil hierauf zurückzuhalten, bis ich sprechende Beweise hierüber gesehen und in Gemeinschaft mit Kennern geprüft haben werde. Es wird alsdann auf eine nähere Erklärung erfolgen, ob man Ihnen die Bezahlung eines Gehalts *continuiren* kann, oder Ihnen lieber selbst überlassen will, für Ihre Rechnung zu malen.

Von Ihrer Vorschnelligkeit in Beurtheilung der hiesigen *Akademie* und deren Bemühungen nach Gemeinnützigkeit werden Sie bei Ihrer Zurückkunft vielleicht etwas nachlassen, wenn Sie näher erfahren und wahrnehmen, dass Sie wirklich gemeinnütziger geworden, und dass man einen Unterschied zwischen *Akademien* und Kunstschulen gemacht hat: der vermeintliche Schaden wird daher wohl nicht so groß seyn, als Sie ihn, von *Rom* aus, sehen.

Dass man *Genie* unterstützen müsse, damit bin ich Ihrer Meinung, und das wird auch ferner geschehen; man muß aber dem Urtheile der *competenten* Richter: wer ein *Genie* sei und Talent habe? nicht vorgreifen

und sich nicht aus eigener Macht dazu erheben.

Es verbleibt übrigens dabei, wie es bereits gesagt worden, dass Ihre Unterstützung *ul to May* dieses Jahres aufhöret, es sei dann, dass man über Ihre einzusendenden Arbeiten ein eben so vortheilhaftes Urtheil fällen könnte, als Sie es sich selbst jetzt schon geben, und sogar von Abwesenden verlangen, ohne von Ihren Arbeiten gezeigt zu haben. Überdem haben Sie ja auch Ihr Versprechen, ein hier skizzirtes Stück *) dort nach Mustern auszuführen, nicht erfüllt. Der ich verbleibe

Euer Hochedelgebohrnen

Berlin

d. 23. Febr. 1795.

ergebener

Frh. v. Heinitz.“

Carstens fühlte sich durch diesen Brief beleidigt und lies ihn unbeantwortet; ein Beweis, dass der Minister ihn misverstanden hatte. In der That müste er auch ein höchst eingebildeter anmassender Thor gewesen sein, wenn sein Brief an den Minister das wirklich ent-

*) Die Zeichnung von den *Argonauten*.

halten hätte, was dieser darin fand. Aber natürliche und konventionelle Menschen verstehen einander selten; weil jene immer gegen die Form verstossen, die diesen meistens wichtiger als die Sache ist. Auch hier waltete ein solches Misverständniss ob. Ein Brief des Künstlers, wovon sich noch der Entwurf, mit Bleistift geschrieben, unter den hinterlassenen Papieren desselben befindet, der nach seiner Ausstellung geschrieben, und entweder an seinen Bruder oder sonst an einen vertrauten Freund in Berlin gerichtet ist, giebt darüber hinreichende Auskunft. Es heisst in demselben:

„Was dir der G. R. M. wegen meines Briefes an den Minister versichert hat, so kommt auf die Deutung, die man einer Sache giebt, sehr vieles an. Ich habe den Minister um Verlängerung meines Hierseins gebeten, um meine übrigen angefangenen Arbeiten zu vollenden, und mir Studien nach Antiken zu zeichnen, die mir für dort unentbehrlich wären. Auch habe ich gesagt, dass ich in der Hoffnung zurückkäme, dass seine Majestät ein grosses Werk von mir würden ausführen lassen, welches sich auf eine Äußerung des Ministers ge-

gen mich vor meiner Abreise bezieht; weil ich dafür halte, dass öffentlich aufgestellte Kunstwerke das einzige Mittel sind, bei einem Volke das Gefühl des Schönen zu erregen; und dass, um bloß meinen eingeschränkten Posten bei der Akademie zu versehen, es meiner Ausbildung nicht bedurft hätte; dass mir die Akademien überall, wo es auf Bildung des Geschmacks ankäme, unzweckmäfsig schienen; und dass sie, auf die Weise wie alle beschaffen sind, dem Wiederaufblühen der Künste entgegen seien; dass zu unsern Zeiten die Akademien mir bloß als eine Befriedigung der Eitelkeit der Regenten vorkämen, zu deren Hofstaat sie mit gehörten, die alles gethan zu haben glaubten, wenn sie mit vielen Kosten Akademien unterhielten, und dass demungeachtet bei öffentlichen oder grofsen Werken nicht gefragt werde, wer der bessere Künstler sei, sondern wer es für den geringsten Preis mache; dass man wünschen sollte, dass diese Tirannei, wodurch das Genie schon in der Wiege verkrüppelt, und dem Staate eine Menge nützlicher Bürger entzogen wird, einmal ein Ende nehme (und in Wahrheit, Lieber, wenn man die Menge Akademien in Europa aufzählt, sollte man leicht glauben, dass grofse

Künstlerkolonien von Nova Zembla bis nach dem Vorgebirge der guten Hoffnung ausgesandt werden könnten? Als man keine Akademien hatte, waren groſse Künstler da, die von den Mächtigen ihrer Zeit mit groſsen Gelegenheiten ihr Genie anzuwenden unterstützt wurden; da hingegen die Akademien gemacht haben, dass die Kunst bis zum Vignettenkram herabgesunken ist.) dass man das Genie, wo es sich ans Tageslicht hervorgearbeitet, unterstützen sollte; dass auf diese Weise zwar wenige aber gute Künstler sein würden, die durch ihre Werke den guten Geschmack mehr befördern würden, als viele schlechte; und dass eine solche Unterstützung hilfsbedürftiger Talente einem Monarchen eben soviel Ehre bringe, als eine gewonnene Schlacht. — Schau, da hast du den ganzen Bettel! Ich weis wohl, dass dieser Brief unklug scheint, aber ich habe die Wahrheit nach meiner Überzeugung gesagt. Jezt auch einen Auszug aus des Ministers Schreiben: Dass Seine Excellenz sich verwundern, dass ich nach Verlauf von dreien Jahren meine Arbeiten noch nicht vollendet (diese Zeit ist für einen Künstler hier kurz. Hier wundert man sich, dass ich in so kurzer Zeit soviel, und Arbeiten von diesem Gehalt ge-

macht habe); dass der Zuschuss von 200 Thalern hiemit aufhöre; dass sie sich sehr wundern über meine große Annahmsungen, und dass sie dort schon mit Gallerien hinlänglich versehen wären. Dass meine einzusendenden Arbeiten ausweisen würden, ob ich die übrige Hälfte meiner Pension noch ferner genießen, oder man mich für meine eigene Rechnung werde malen lassen (Ich habe mich auch sogleich hieran gehalten); mit meiner vorchnellen Beurtheilung der Akademie würde ich bei meiner Zurückkunft eines bessern inne werden (Herr, ich glaube, hilf meinem Unglauben!) und dass ich einen Unterschied zwischen einer Akademie und einer Kunstschule machen müsse (dieses ist denn freilich ein Anderes. Ich habe das Ding immer für eine Akademie gehalten; es sind ja so viele Rektoren und Professoren und obendrein zwei Direktoren dabei. Ich meinte, dass ihr Zweck sei, die schönen Künste im Lande blühen zu machen. Handwerker kann ich nicht unterrichten; ich bin mit ihren Bedürfnissen unbekant, und kann nur das lehren, was ich gelernt habe). Ferner: dass die dortigen kompetenten Richter darüber urtheilen werden, ob ich ein Genie sei (ich habe mich ja in meinem Briefe

nicht dafür ausgegeben, sondern vom Genie überhaupt gesprochen. Dieses ist der Inhalt des Schreibens vom Minister. — Demungeachtet, wenn mir Seine Excellenz mein Gehalt hier in Rom lassen will, will ich gern dafür von meiner Arbeit hinüber senden. Für die 250 Thaler will ich alle Jahr eine ausgeführte historische Zeichnung, oder alle zwei Jahre eine Malerei liefern; für 250 Thaler kann ich keine Malerei liefern; diese kostet viel Zeit und die Kunstbedürfnisse sind theuer. Oder wenn man mir die 450 Thaler liefse, wolte ich alle Jahre ein Gemälde dafür einsenden. Wenn du es für gut findest, so melde dieses an den Minister, denn ich kann auf seinen Brief nicht antworten. Ich verlange dieses auch nicht eher, bis man von andern das, was ich geschrieben, bestätigt gefunden hat. Ich kann von meinen Arbeiten jezt nichts aufs Ungewisse hinüber schicken, weil ich hier davon leben mus. Wenn man mich ferner unterstützt, so will ich auch Arbeiten dafür liefern, denn für nichts verlange ich kein Gehalt. — Du must mir die Güte des Ministers nicht vorrücken. Ein Mann in Lübek, dem ich ganz fremd war, hat dort meine Schulden bezalt und mir Reisegeld nach Berlin gegeben, und das unentgeld-

lich aus seinem Beutel, aus blofser Liebe zur Kunst. Meine Reise nach Rom hätte mir beinahe ein Auge gekostet. Überdem ist dir bekannt, dass ich bei einem Hare doch nicht nach Rom gekommen wäre. Ich habe alle Hochachtung für den Minister, aber ich kann ihn so wenig lieben, wie er irgend einen Menschen in der Welt lieben kann, und unsere Verbindlichkeiten gehen gegen einander auf; ich habe seine Güte nicht umsonst genossen —

Im April 1795 eröffnete *Carstens* seine Ausstellung, und lud das römische Publicum dazu durch eine Anzeige ein, die eine von dem Künstler selbst gemachte Erklärung seiner Arbeiten enthält, und den Verfasser einer näheren Beschreibung überhebt:

„Nachstehende Kunstwerke sind im Hause des verstorbenen *Pompeo Battoni* zur öffentlichen Benützung ausgestellt:

1) *Die Überfahrt*, eine Malerei in Tempera. *Megapentes*, ein reicher junger Wollüstling (erzählt *Lucian* in einem Aufsatze von gleicher Überschrift) sträubte sich, in der Blüthe seiner Jahre zu sterben; aber er musste mit an-

dern Sterblichen dem Todtenführer *Merkur* in
 den Orkus folgen. Als dieser beim *Aeakus*
 ankam und seine Todtenliste übergab, fehlte
Megapentes. Der ist mir davon gelaufen, sag-
 te *Merkur*; ich eile zurück, ihn wieder einzu-
 holen. *Merkur*, der Cyniker *Cyniskus*, und
 der Schuster *Micil* hohlten ihn ein, als er
 eben das Licht der Oberwelt erreichte, banden
 ihn und brachten ihn zur Barke des *Charon*
 zurück. Jezt versprach er der *Parze*, Heka-
 tomben zu opfern, wenn sie ihm nur auf kur-
 ze Zeit wieder zur Oberwelt zurückzukehren
 vergönnte. Aber die Schiksalsgöttinnen sind
 unerbittlich, und der Tod kennt kein Ansehen
 der Person. Die *Parze* befahl ihm einzuste-
 igen und Purpurmantel und Diadem am Ufer
 zurückzulassen. Man bemächtigte sich seiner,
 als er nicht gutwillig folgen wolte, mit Ge-
 walt, und der Philosoph *Cyniskus* band ihn an
 den Mastbaum. Jezt war die Barke voll und
Charon sties ab. Der Schuster *Micill*, der
 noch am Ufer stand, rief, man solle ihn mit-
 nehmen, indem es unbillig sei, einen schon
 seit gestern Gestorbenen, der die Welt mit
 Freuden verlassen habe, so lange am Ufer war-
 ten zu lassen. *Charon* erwiderte, der Kahn sei
 voll, er müsse warten. So schwimme ich

hinüber, versetzte der Schuster, und stürzte sich in den Acheron. *Klotho* befahl ihn sogleich einzunehmen, und als *Charon* sich abermals über Mangel an Platz beschwerte, lies ihn die Parze sich auf den Nacken des Tirannen setzen. Die Fahrt geht von statten und *Klotho* überlieset die Todtenliste. Das übrige erklärt sich von selbst.

2) *Die Parzen*, eine Malerei in Tempera. Die furchtbaren Göttinnen, die über alles gebieten, sind hier an den Grenzen der Schöpfung sitzend und das Schicksal der Sterblichen singend, dargestellt. *Atropos* zerreisst den Faden; und hinter ihnen ist für den bloßen Verstand nichts als undurchdringliches Dunkel.

3) *Zeit und Raum*, eine Malerei in Tempera. Eine anschauliche Darstellung dieser abstrakten Formen der Sinnlichkeit; in ihnen befinden sich alle Erscheinungen. Der Raum umfaßt das Weltall; die Zeit ist ewig jung, nur die Dinge in ihr verändern sich.

4) *Das Gastmal des Plato*, Malerei in Aquarell. Der Inhalt ist folgender: Ein junger reicher Athener, Namens *Agathon*, der in den

Trauerspielen den Preis erhalten hatte, lud seine Freunde, den *Sokrates*, den Arzt *Eryximachus*, den *Aristofanes* u. a. zu einem Gastmale. *Alzibiades*, welchen *Agathon*, seinen Stolz schenend, nicht eingeladen hatte, kam während des Males ungebeten. Er war berauscht und hatte die Stirne mit kühlenden Kränzen umwunden. Die Gäste rückten aus einander, und er nahm seinen Platz an der Seite des *Sokrates*, den er nach einer vortreflichen Rede bekränzte, worin er sagte, dass von allen Sterblichen nur *Sokrates* dies verdiene. *Aristofanes*, der hinter dem Tische sitzt, betrachtet aufmerksam den *Alzibiades*.

5) *Der Parnas*. Malerei in Acquarell. Die neun *Musen* umtanzen die *Grazien* nach der Leier des *Apollo*.

6) *Die Helden im Zelt des Achilles vor Troja*, Malerei in Acquarell. Der Inhalt ist aus dem neunten Gesange der *Ilias* genommen, und stellt die Gesandschaft der von den Trojanern bedrängten Griechen an den zürnenden *Achill* vor. Dieser endet so eben seine Rede voll Unmuth wider den *Agamemnon*. *Ajax* ist unwillig über den unbiegsamen Charakter des *Achill*; der alte *Fönix* beweint das unver-

meidliche Unglück der Griechen; *Odysseus* sitzt niedergeschlagen und verlegen, weil seine Überredungskunst fruchtlos gewesen ist. Auch die Herolde stehen bekümmert, und *Patroklos* sieht gedankenvoll auf seinen erzürnten Freund hin.

7) *Die Argonauten*, eine Zeichnung nach dem Gedicht gleiches Namens, das dem *Orfeus* zugeschrieben wird. Als die Argonauten auf ihrem Zuge nach *Kolchis* an der Küste von *Magnesia* vorbeifuhren, schlug *Peleus*, einer der Helden, seinen Gefährten vor, den dort wohnenden *Chiron* zu besuchen und seinen kleinen *Achill* zu sehen. Die Helden landeten und kamen zur Grotte des *Chiron*, der sie freundlich empfing und bewirthete. Sie forderten den *Chiron* und *Orfeus* zu einem Wettstreit im Gesange auf. *Chiron* nahm zuerst die Leier und besang der Kentauren herliche Thaten. Darauf ergrif der Sohn der *Kalliope* das Saitenspiel und sang den dunkeln, erhabenen Hymnus vom alten Chaos; er sang den Streit der Elemente, das Geschlecht der unsterblichen Götter, die den hohen Olymp, und der machtlosen Menschen, die in Völkerschaften zerstreut, den Erdkreis bewohnen. Sein Gesang zähmte die wilden Thiere; sie kamen in die

Grotte, horchten und scheueten die Menschen nicht mehr. *Chiron*, der dies gewahr wird, zeigt es dem *Jason* und stampft vor Freuden mit dem Hufe den Boden. Man sieht hier die vornehmsten Helden des grauen Alterthums beisammen, den *Jason*, den *Herkules* mit seinem Lieblinge *Hylas*, die beiden *Dioskuren*, die beiden Söhne des *Boreas* mit Fittichen hinter den Ohren, den *Peleus* mit dem jungen *Achill* u. a. m.

8) *Achill und Priam*, eine Zeichnung. Der Inhalt ist aus dem letzten Gesange der *Ilias* genommen und bekant genug. Nur die Gruppe im Hintergrunde ist nach dem *Filostat* hinzugefügt. Es ist *Polyxena*, die vom *Merkur* hereingeführt wird. Dieser Autor sagt, dass die Alten die Gewohnheit hatten, sich von ihrem jüngsten Kinde begleiten zu lassen, und dass *Achill* bei dieser Gelegenheit zum ersten Male die *Polyxena* sah.

9) *Die Geburt des Lichts*, eine Zeichnung. Nach dem *Sanchoniaton*, einem alten Fönizischen Autor. *Ftas* (die Urkraft der Dinge) zeugte mit *Neitha* (der Nacht) den *Fanes* (das Licht). Nachdem das Licht geboren war, ging aus dem Athem des *Ftas* das *Weltei* her-

vor, worin der Keim zu allen Schöpfungen lag. Es wurde durch die Wärme des Feuers ausgebrütet; Himmel und Erde entstanden und alle Dinge entwickelten sich. *Ftas* zeigt hier dem *Weltei* seine Bahn ins Unermessliche.

10) *Ganymed*, eine Zeichnung. Sinnbild eines in der Blüthe seiner Jahre vom Tode hinweggerafften Jünglings.

11) *Sokrates im Korbe*; nach der Komödie des *Aristofanes: die Wolken*. Er disputirt mit dem Bauer *Strepsiades*, der in die Schule des *Sokrates* gekommen war, um von ihm die Dialektik zu lernen.“ —

Während der Ausstellung dieser Kunstwerke, die gegen zwei Monate lang besucht wurde, verfertigte *Carstens*, um nicht soviele Zeit müßig zu verlieren, eine neue Zeichnung, die *Nacht mit ihren Kindern*, nach der Dichtung des *Hesiodus*, vorstellend. Die *Nacht*, als Mutter der übrigen Gestalten, ist die Hauptfigur der Komposition, und macht für sich mit den in ihrem Schoße ruhenden Genien des Schlafs und des Todes eine herliche Gruppe. Der Künstler hatte die Idee derselben schon früher, in *Moritzens Götterlehre*, im Kleinen abgebildet. Ihm schwebte dabei

die Beschreibung des *Pausanias* von einer ähnlichen Abbildung auf dem sogenannten *Kasten des Cypselus* vor, wo die beiden Genien mit den Worten charakterisirt sind: „der Tod schien nur zu schlafen, der Schlaf hingegen schlief wirklich.“ Der Ausdruck dieses feinen Unterschiedes gelang unserm Künstler sehr glücklich. Der Genius des Schlafes ruht in sich selbst zusammengesunken im Gewande der Mutter, in der wahren Stellung eines schlafenden Kindes; der Tod hingegen ist stehend, mit der gesenkten Fackel in der Rechten, sein Haupt in den Schoos der Mutter lehnend, gebildet, und so der *scheinbare* Schlaf desselben schön und treffend bezeichnet. Der Nacht zur Linken sitzt *Nemesis*, die ernste unbestechliche Göttin der Wiedervergeltung, die der Künstler nach dem Ausdruck des *Hesiodus*, der sie „eine Geißel der Sterblichen“ nennt, mit einer Geißel in der Rechten gebildet hat. Sie charakterisirt sich demnächst durch die Linke, mit der sie das Gewand des Busens auf die Art hält, wie schon die Alten sie abzubilden pflegten. Zunächst hinter beiden sitzt das geheimnisvolle, selbst den Göttern furchtbare und unvermeidliche Schicksal, ganz in Gewand gehüllet, so dass man der Gestalt selbst

selbst nichts erblickt. Es hält ein aufgeschlagenes Buch, aus welchem die *Parzen* das Schicksal der Sterblichen singen. —

Das Urtheil der Kunstverständigen über diese in ihrer Art merkwürdige Ausstellung fiel für *Carstens* so günstig und ehrenvoll aus, als er es nur erwarten konnte, und seine Absicht sich in Rom auf eine vortheilhafte Art bekant zu machen, die ihn hauptsächlich zur Ausstellung seiner Arbeiten bewogen hatte, ward dadurch erreicht. Das Ungewöhnliche einer Ausstellung, worin kein Ölgemälde zu sehen war; die Neuheit so vieler noch nie behandelten Gegenstände; der in unsern Zeiten ganz ungewöhnliche Stil der Komposition und Zeichnung, der die Römer durch seine Ähnlichkeit mit dem Stile ihrer alten großen Meister überraschte; der Reichthum an origineller Erfindung, der sich in diesen Darstellungen offenbarte, erregten, wie jede unerwartete und fremdartige Erscheinung, zuerst ein verwunderndes Aufsehen, das sich bald, nach öfterer Ansicht, in allgemeinen Beifall verwandelte.

Besondere Gunst fanden die *Carstenschen* Arbeiten bei den italienischen und engländi-

schen Künstlern, wegen des ernsten großen Sinnes der aus ihnen sprach. Die talentvollsten unter den damals aufstrebenden Italienern, die sich seitdem zu wackeren Künstlern ausgebildet haben, *Camoccini*, *Benvenuti* und der Mailänder *Bossi*, schätzten ihn, suchten seine nähere Bekantschaft, zogen ihn über ihre Entwürfe zu Rath, und ehren noch nach seinem Tode sein Andenken. Ganz anders benahmen sich die meisten deutschen Künstler, besonders die welche damals in der Zunft das große Wort führten, bei dieser Gelegenheit gegen ihn; sie traten auch hier als seine Gegner und Verkleinerer auf, bespöttelten seine Ausstellung, bekrittelteten seine Arbeiten, und machten sich durch diese kleinliche Rache ihrer gekränkten Eitelkeit nur lächerlich, ohne dem Künstler zu schaden. Einige machten jedoch davon eine ehrenvolle Ausnahme, und der talentvollste unter diesen, *Wächter* von Stuttgart, bezeugte seine Hochschätzung gegen *Carstens* dadurch, dass er seine in Frankreich angenommene Manier gänzlich wieder ablegte, und denselben Weg einschlug, den er *Carstens* mit so glücklichem Erfolg wandeln sah.

Klüglich hatte *Carstens* kein Ölgemälde mit ausgestellt. Auf diese Weise vermied er jede Vergleichung die zu seinem Nachtheile ausschlagen musste, und führte zugleich eine andere herbei, die auf jeden Fall Ehre brachte, und wo er keinen Nebenbuler zu fürchten hatte. Denn da man Kunstwerke und Künstler sogern vergleichungsweise beurtheilt, so hatte er nun den Vorthail, nur mit *Rafaël* und *Michelangelo* verglichen zu werden, und soweit er dabei auch zurückstehen mochte, so war es schon rühmlich für ihn, dass man überhaupt seine Arbeiten zu einer solchen Vergleichung geeignet fand. Da nun diese Vergleichung überdies so günstig für ihn ausfiel, dass im Publikum nur Eine Stimme war, kein Neuerer habe mit so vielem Glück die Bahn der alten Meister wieder betreten, so konnte er in der That keinen besseren Erfolg von seiner Ausstellung wünschen. Diesem aber würde er gerade entgegen gewirkt haben, wenn er eine oder mehrere seiner Komposizioni in Ölfarben ausgeführt hätte; dann hätte die Vergleichung eine andere, auf jeden Fall für ihn nachtheilige, Wendung genommen. Jeder Maler und Pinsler hätte des Künstlers Arbeit nur mit seiner eigenen verglichen, und die

übrigen Vorzüge derselben übersehen. Aber gerade dadurch, dass *Carstens* in einem Felde auftrat, das jetzt niemand bearbeitete, gewann er, dass Künstler selbst, die sonst jedes Mitbewerbers Arbeiten mit unbarmherziger Strenge beurtheilen und eifersüchtig jeden Fehl daran erspähen, ihm willig Gerechtigkeit widerfahren liessen. Von der Nachahmung der alten Meister war derzeit unter den Künstlern so wenig die Rede, dass mit den Gedanken daran auch alle Ansprüche darauf verschwunden waren. Der Künstler äusserte sich darüber selbst in einem Briefe an einen Freund folgendergestalt: „Der Grund warum ich kein Ölgemälde zur Ausstellung gehabt habe, ist, weil es hier eine Menge Pinsler giebt, die zugleich auch grosse Schreier sind, und die das ganze Verdienst der Kunst nicht im Kolorit (denn das wäre was reelles), sondern im mechanischen Handwerk setzen, und die mir nicht hätten Gerechtigkeit widerfahren lassen, weil man blos dieses und nichts anders an meinen Arbeiten würde beurtheilt haben; darum habe ich nur in Tempera und Aquarell gearbeitet, um diesen Leuten nicht in die Quere zu kommen.“ —

Der Verfasser, der vielfältig und fast täglich Gelegenheit hatte, den Eindruck zu beobachten, welchen die *Carstenschen* Arbeiten hervorbrachten, und die Urtheile der Kenner und Künstler, die mehrmal zur Betrachtung derselben zurückkehrten, zu vernehmen, schrieb eine ausführliche und beurtheilende Anzeige dieser Kunstaussstellung für Deutschland, in welcher er theils das Urtheil des Publikums, theils seine eigene Überzeugung mittheilte, und die *im 6ten Stück des Deutschen Merkurs* für 1795 abgedruckt ist. Diese Anzeige ward ohne des Künstlers Mitwissen geschrieben; ihr Zweck war, ihm dadurch vielleicht in Berlin einen Dienst zu leisten, und er erfuhr nicht eher etwas davon, als in dem Augenblicke der Absendung, wo der Verfasser ihm den versiegelten Brief zeigte, der sie einschloß. Zu lesen bekam er sie erst verschiedene Monate später, als das erwähnte Stück des *Merkurs* nach Rom kam, wo damals die meisten Deutschen sich zu einer Journalgesellschaft vereinigt hatten, deren Besorgung der Arzt Doktor *Domeier*, im Gefolge des Prinzen *August von England*, übernommen hatte. In Rom war diese Anzeige den Gegnern des Künstlers ein Dorn im Auge; da ihnen aber

die Feder weniger geläufig war, als die Zunge, so konnten sie nur diese dagegen in Bewegung setzen, und musten darauf Verzicht leisten, ihre feindselige Gesinnung gegen *Carstens* öffentlich kund zu machen, bis sie, glücklicher Weise, obwohl erst zwei Jahre später, wo jene Anzeige längst vergessen war, im sogenannten Maler *Müller* das gewünschte Organ fanden, um die Schale ihres lächerlichen Zornes über den Verfasser sowohl, als über den Künstler auszugießen, wie weiter unten erzählt werden wird. In Berlin that die Anzeige von der *Carstenschen* Ausstellung für den Augenblick die beabsichtigte Wirkung, obgleich sie nicht die gewünschten Folgen hatte. Der Künstler erhielt den nachstehenden Brief vom Minister *von Heinitz*, dessen freundlicher, artiger Ton von dem harten und bitteren des letzten Briefes auffallend absticht:

Hochedelgebohrner Herr,

Vielgeehrter Herr *Professor*!

Mit besonderem Wohlgefallen habe ich in dem 6ten Stück des diesjährigen neuen *Merkurs* eine vortheilhafte Beurtheilung derjenigen Kunstsachen gelesen, welche Euer Hoch-

edelgebohrnen in diesem Jahre in Rom ausgestellt haben.

Ich stehe nun zwar in der Erwartung, dass Euer Hochedelgebohrnen nach meinen mehrmaligen Auffoderungen, diese Sachen nunmehr auch zu der hiesigen Ausstellung einsenden werden, und ich vermuthet, dass sie zu dem Ende schon von Rom aus hieher unterwegs sind.

Solte aber diese meine Vermuthung ungegründet seyn, so muß ich bitten, diese Kunstsachen gleich nach Empfang dieses Schreibens auf das Schleunigste anhero abgehen zu lassen, damit solche noch zu rechter Zeit, gegen die in der Mitte des *Septembris* zu eröffnende Ausstellung allhier eintreffen können.

Die diesjährige Kunstaussstellung wird besonders merkwürdig seyn, weil sich die vaterländischen Künstler bestreben werden, solche durch Werke zu verschönern, welche auf die gemeinschaftliche Feyer des Königlichen Geburts - Tages und des durch Seine Königliche Majestät bewirkten Friedens, Bezug haben, und ich hoffe daher, dass Seine Königliche Majestät Höchstseltbst diese Ausstellung mit Dero höchsten Gegenwart beehren werden.

Dies wird daher zugleich die erwünschte Gelegenheit seyn, die in obgedachtem *Journal* schon so vortheilhaft beurtheilten Kunstsachen Seiner Königlichen Majestät selbst vor Augen zu stellen und Höchstdieselben mit Euer Hochedelgebohrnen Talenten und Geschicklichkeit zu ihrem künftigen Vorthail näher bekannt zu machen.

Ich erwarte also mit umgehender Post eine zuverlässige Nachricht, ob und wann die mehrgedachten Kunstsachen entweder von dort schon abgegangen sind, oder des nächsten noch abgehen sollen, so wie ich auch nunmehr über die eigentliche Zeit Ihrer Zurückkunft einer bestimmten Erklärung entgegen sehe. Am liebsten würde es mir seyn, wenn Sie mit Ihren Kunstsachen zugleich zu Anfang *Septembris* allhier eintreffen könnten. Der ich hochachtend verbleibe

Euer Hochedelgebohrnen

Berlin

den 18. July 1795.

ergebenster

Fr. v. Heinitz.“

Carstens konte nach dem Empfange dieses einladenden Schreibens nicht wohl umhin,

einige seiner Arbeiten zur Ausstellung nach Berlin zu senden; vielleicht wirkten sie ihm den längern Aufenthalt in Rom aus. Indessen zog sich doch die ihm wirklich bestimmte Frist immer enger zusammen; ja der Minister wünschte sogar, dass seine Rückkunft mit den einzusendenden Kunstsachen zugleich erfolge. Er musste sich also über seinen längst gefassten Entschluss, in Rom zu bleiben, bestimmt erklären, und es darauf ankommen lassen, ob man ihn auch dann noch, gegen Einsendung jährlich dafür zu liefernder Arbeiten, ferner unterstützen, oder seinem eigenen Schicksale überlassen wolle. Die günstige Aufnahme seiner Ausstellung in Rom, die Schätzung, die er dadurch unter den Künstlern erworben, die Bekanntschaften mit reichen Fremden, und der Absatz einiger Arbeiten an einige derselben, hatten seinen Muth nicht wenig gestärkt, und liessen ihn hoffen, dass seine Kunst ihn, ohne anderer Unterstützung zu bedürfen, in Rom ernähren würde. Er beschloss also, dem Minister gerade aus zu melden, dass er, um ganz seiner Kunst leben und in seiner Ausbildung immer weiter fortschreiten zu können, den Entschluss gefasst habe, nicht nach Berlin zurückzukehren, sondern in Rom zu bleiben.

Zugleich sandte er drei seiner vorzüglichsten Arbeiten; *die Überfahrt*, *die Helden im Zelt des Achill vor Troja*, und *Achill und Priamus*, mit der Post nach Berlin ab. Da auch von diesem Briefe des Künstlers sich keine Abschrift vorgefunden hat, so kann man das Wesentliche seines Inhalts nur aus der unten folgenden Antwort des Ministers ersehen.

Die abgesendeten drei Stücke langten zur gehörigen Zeit in Berlin an, und das dortige Publikum sah sie in der Kunstaussstellung desselben Jahres. Dass sie sehr gut von demselben aufgenommen worden, bezeugt das unten mitgetheilte Schreiben des Ministers; lebhafter aber drückt es ein Brief von einem seiner dortigen Freunde aus, der sich unter den nachgelassenen Papieren des Künstlers vorfand, und aus dem hier einige Stellen angeführt zu werden verdienen;

„Deine Bilder haben, — heisst es dort — den Professionsneid unserer — abgerechnet, allgemein soviel Aufsehen erregt, dass du beinahe, und besonders der kraftvollen männlichen Figuren halber, bei unseren Schönen die angebetete *Angelika* verdrängt zu haben scheinst. Verachte auch diesen Sieg nicht, auf

den du wohl schwerlich gerechnet hattest; er kann zu Größerem führen, wenn du es nicht etwa verschmähest, unsere kindisch kleine Aftergröfse zum Gefühl ihrer Nichtigkeit [zu erheben, und uns Geschmak an der hohen Gymnastik edlerer Gladiatoren in der Kunst beizubringen. Du hast wenigstens den Anfang dazu gemacht, und dem sicheren Eigendünkel, der — einen so gewaltigen Stos versetzt, dass ich im Ernst glaube, es sei dir möglich, nicht nur zu unserm Vortheil und zum Gedeihen der Kunst überhaupt, sondern auch zu deinem eigenen, eine wohlthätige Revolution zu bewirken. Aber wenn ich die Hoffnung, dich wiederzusehen, nach dem Masstabe der Wahrscheinlichkeit berechne, so fürchte ich, Du mein Asmus wirst nie wiederkommen; und du hast recht, — aber wir sind zu beklagen.“

„Den Eindruck dir zu beschreiben, den deine Bilder auf mich gemacht haben, würde ich mich umsonst bemühen. Ich sah in ihnen noch mehr als deine Bilder, ich sah Dich selbst, den edelsten Ausflus deiner Gedanken, den Ausdruck deiner reinsten Gefühle, das Resultat deines Fleisses seit drei Jahren; ich

glaubte dich nie vermisst zu haben; ich hätte dich in meinem Nachbar umarmen können, hätte er nur das Maul gehalten.“

„Weisst du, was mir in deinen Bildern am meisten gefällt? Es ist, bei der Ruhe der Scenen selbst, die individuelle, im Stillen thätige Selenkraft charakteristisch, überall im Gott, im Helden, wie in der Volkskarikatur wirken zu sehen. Jeder ist so unbekümmert über sich, so ganz einig mit sich, dass man fühlt: dies sind wahre Menschen, und der Gedanke dringt sich unwillkührlich auf, dass, wenn es für den Alexander ein Glück gewesen wäre, einen Sänger zu finden. wie Homer, es ein ungleich größeres Glück für diesen sein würde, endlich einen Maler zu finden, der wie Du, mein Asmus, so rein ihn fühlt, so erhaben in seiner heroischen Einfachheit und Unbefangenheit ihn darstellt. O male den ganzen unsterblichen Homer und werde selbst unsterblich! wenigstens die nicht seltenen ruhigeren Scenen; du bist dazu geboren, das innige Grosgefühl, das Homer seinen Göttern und Helden giebt, das überhaupt dem Alterthum eigen ist, gros und innig nachzufühlen, auszufühlen und lebendig darzustellen.“ —

Nach dem kurzen Sonnenblicke, den die im *D. Merkur* mitgetheilte Ankündigung der *Carstenschen* Ausstellung hervorge lockt hatte, brach nun, auf die entscheidende Erklärung des Künstlers nicht nach Berlin zurückzukehren, das Gewitter von dort her desto heftiger los. Er erhielt einen Brief vom Minister, der nicht nur den Unwillen desselben aufs lebhafteste ausdrückte, sondern auch den Ersatz der während seines dreijährigen Aufenthalts in Rom der Akademie gekosteten Summe von dem Künstler forderte. Der Zusammenhang in der Erzählung dieses in dem Leben des Künstlers so wichtigen Vorganges macht es nothwendig, auch diesen Brief nebst der Antwort des Künstlers, von welcher sich glücklicher Weise eine Abschrift vorgefunden hat, hier mitzutheilen. Beider Theile Gründe und Gegenstände liegen darin vor Augen, und wenn der Leser die verschiedenen Standpunkte des *Ministers* und des *Künstlers*, und die davon abhängigen Ansichten eines jeden, im Auge hat, so wird auch er den Standpunkt und die Ansicht finden, aus welchen allein dieser Zwist richtig beurtheilt werden kann; und da möchte sich wohl ergeben, dass jeder an seiner Stelle und für seinen Zweck nicht wohl

anders als so handeln konnte und durfte, und dass die hier obwaltende Ungebühr vielmehr in der Mishälligkeit der Verfassungen unserer Zeit mit künstlerischen Zwecken, als in dem eigenen Betragen der Handelnden liege.

Der Brief des Ministers lautet folgendermaassen:

Hochedelgebohrner
Hochzuehrender Herr *Professor!*

Mit Euer Hochedelgebohrn Schreiben *sine dato*, welches den 31ten *August* allhier eingegangen ist, habe ich die von Denenselben zu der diesjährigen hiesigen Kunstaussstellung eingesandten 3 Stücke, nämlich

1. Die Überfahrt, ein Gemälde in Tempera.
2. Die Helden vor Troja, in Aquarell.
3. Achill und Priamus, eine Zeichnung.

(wovon jedoch das 1ste Stück wegen schlechten Einpackens ziemlich beschädigt angekommen) zu recht erhalten, und es sind diese 3 Stücke, nachdem ich das Beschädigte mit allem Fleis wieder ausbessern lassen, mit den

andern zur Kunstaussstellung eingegangenen Sachen vortheilhaft *exponirt*, und nicht nur von der *Akademie*, sondern auch von dem gesamten hiesigen *Publico* sehr gut aufgenommen worden.

Mit Befremden aber ersehe ich zugleich aus Ihrem Schreiben, dass Sie

1. Die kostenfreie Zurücksendung dieser 3 Stücke, falls die *Akademie* solche nicht für den von Ihnen bestimmten ansehnlichen Preis an sich behalten will, verlangen; und dass Sie

2. Statt ihre, gegen die *Akademie* habende Verbindlichkeiten zu erfüllen, den Entschluss gefasst haben, es lieber darauf ankommen zu lassen, in *Rom* zu bleiben, und dort für ihre Rechnung zu malen.

Ich gestehe Ihnen ganz aufrichtig, dass ich diese Äusserung von Ihnen nicht erwartet hätte. Ich will Ihnen nicht einmal zu Gemüthe führen, welchen grossen Undank Sie dadurch gegen das *Curatorium* der *Akademie* an den Tag legen, welches Sie, als einen Ausländer, des schwachen *akademischen Fonds* ohnerachtet, vorzüglich und nach äussersten Kräften, sowohl hier als in *Rom* unterstützt

hat, sondern ich will blos dabei stehen bleiben,

dass es nirgends, und am wenigsten in dem Preussischen Staat, Sitte ist, willkürlich und eigenmächtig gegenseitige Verbindlichkeiten aufzuheben.

Sie wurden nach Ihrem vielfältigen Verlangen zum ordentlichen Lehrer bei der *Akademie* bestellt, und mit einem jährlichen Gehalt von 250 Thaler auf den von des Königs Majestät höchst Selbst vollzogenen *Etat* der *Akademie* gebracht.

Hienächst wurden Sie auf Ihr inständigstes, oft wiederholtes Ansuchen gegen Ihr heiliges Versprechen:

der *Akademie* nach Ihrer erfolgten mehreren Ausbildung in *Rom* desto ersprieslichere und nützliche Dienste zu leisten

Behufs Ihres Studirens in *Rom* nicht nur, mit gänzlicher Beibehaltung Ihrer *Professorat*-Besoldung ad 250 Thaler jährlich, von den Obliegenheiten Ihres Lehramts anfänglich auf 2, und hernach auf 3 Jahre *dispensirt*, sondern es wurde Ihnen auch auf diese 3 Jahre zu Ihrer Unterstützung und zu besserer Fortsetzung

tzung Ihrer *Studien* in *Rom* eine jährliche Beihülfe von 200 Thalern aus der *Akademischen Casse* bewilligt, ja es wurden sogar, ehe Sie von hier abreiseten, bei Ihrer damaligen grossen Dürftigkeit und Verlegenheit Ihre Schulden aus der *akademischen Casse* mit 100 Thalern bezahlt, und Sie verpflichteten sich dagegen unterm 28ten *May* 1792 schriftlich:

dass Sie diese 100 Thaler nach Ihrer Zurückkunft, in *effectu* baar oder *termin*weise, von Ihrem Gehalt wieder zurückbezahlen wolten.

Solchergestalt haben Sie lediglich in der Erwartung, dass Sie Ihr mündliches und schriftliches Versprechen als ein ehrlicher Mann pünktlich erfüllen würden, in dem Zeitraum von 3 Jahren eine für die *Fonds* der *Akademie* sehr ansehnliche Geldsumme, nemlich vom 1. *Jun.* 1792 bis ult. *May* 1793 450 Thl.

— — 1793 — — — 1794 450 —

— — 1794 — — — 1795 450 —

und pro $17\frac{2}{3}$ annoch — — 112 — 12 gr.

auch bei Ihrer Abreise im Jahre

1792 zu Bezahlung Ihrer Schulden: 100 — —

mithin überhaupt erhalten 1562 — 12 —

Fragen Sie sich nun selbst, wie Sie diese große Wohlthaten erkant — welche nützliche Dienste Sie in diesem ganzen Zeitraum der *Akademie* für jene ansehnliche Geldsumme geleistet haben?

Beinahe ein ganzes Jahr liessen Sie verstreichen, ehe Sie einmal von Ihrer Ankunft in *Rom* und von Ihrer dortigen *Existenz* etwas meldeten, und anstatt Ihrer Verbindlichkeit gemäs von Ihren Arbeiten etwas einzusenden und Auskunft über die zweckmässige Verwendung Ihrer Zeit zu geben, schikten Sie erst im Frühjahr 1793 *) einen Reisebericht ein, der viel Worte enthielt, aber meine gespannte Erwartung wenig befriedigte.

Seit diesem Reisebericht liessen Sie wieder 17 Monathe **) hingehen, ohne von Sich und von Ihren dortigen Arbeiten etwas hören und sehen zu lassen.

Ich bezeugte Ihnen darüber in meinem Schreiben vom 26. *Juny* 1794 meine gerechte Verwunderung, und ohnerachtet damals schon

*) Solte heissen: 1794.

**) Solte heissen: 7 Monate.

der *Termin* Ihres Urlaubs und der Ihnen nur auf 2 Jahre bewilligten Unterstützung in *Rom* zu Ende gegangen war, verlängerte ich doch, aus Wohlwollen für Sie, Ihren Urlaub und die Unterstützung von 200 Thalern noch auf ein Jahr, nemlich bis zum 31. *May* 1795, jedoch unter der ausdrücklichen Bedingung:

dass Sie während dieser Zeit von Ihren Arbeiten etwas einsenden, nach Ablauf jenes verlängerten Termins aber wieder zurückkommen und, Ihrer Verbindlichkeit gemäs, Ihr hiesiges *akademisches* Lehramt wieder antreten sollten.

Auch diese Bedingung haben Sie weder in dem einen noch dem andern Punkt erfüllt, sondern nur den ersten, als ich *nicht durch Sie selbst*, sondern durch öffentliche Blätter von Ihnen in *Rom* ausgestellten Kunstwerken unterrichtet wurde, schikten Sie mir die Eingangs erwähnten drei Stücke auf meine anderweitige Aufforderung ein, ob Sie mir gleich unterm 2ten *August* 1794 schriftlich versprochen hatten,

alle Ihre Arbeiten mit nach Berlin bringen zu wollen,

als welches letztere ich, dieser Zusage gemäß, und nach meiner Ihnen darauf ertheilten *Resolution* vom 22ten September 1794 noch immer erwartet hatte, und wodurch die *Akademie* die ansehnliche Summe von über 100 Thalern hätte ersparen können, welche sie für den *Transport* dieser 3 Stücke hat bezahlen müssen.

Nach diesem *actenmäßigen* Hergang, den ich mit Fleis vorausgeschickt habe, um Sie zu dem eigenen Gefühl Ihres Unrechts zu bringen, mus ich Ihnen, mein Herr! *declariren*, wie ich es als Staatshaushalter der von Sr. Königlichen Majestät mir blos zum Wohl des Staats anvertrauten Gelder vor Allerhöchstdemselben und vor meinem eigenen Gewissen nicht verantworten kann, eine Summe von 1562 Thaler ganz umsonst, und noch dazu an einen Ausländer, wegzuschenken.

Da Sie, mein Herr, die Verbindlichkeiten, unter welchen Ihnen jene *Summe* bezahlt worden, nicht erfüllt haben, da Sie vielmehr nach dem Genus dieser Wohlthat der *Akademie* den Dienst aufkündigen; so nehme ich zwar diese Aufkündigung an, und entlasse Sie hie-mit in Sr. Königlichen Majestät Nahmen Ihres bisherigen *akademischen* Lehramtes.

Dagegen fordere ich, von wegen Sr. Königl. Majestät, die *indebite* genossene 1562 Thaler von Ihnen hiemit zurück, und erwarte binnen drei Monathen Ihre bestimmte Erklärung, in welcher Art Sie die Königl. *Akademie-Casse* deshalb befriedigen wollen?

Bis dahin werde ich Ihre eingesandte 3 Stücke bei der *Akademie asserviren* lassen, und Sie können darüber, wenn Sie die Akademie-Casse erst befriedigt haben, *disponiren*.

Erfolgt aber diese Befriedigung nach Ablauf des gedachten dreimonathlichen *Termins* nicht; so werde ich nicht nur diese Stücke *plus licitanti* allhier verkaufen und den Ertrag davon auf ihre Schuld der 1225 Thaler *) abschreiben lassen, sondern mir auch vorbehalten in Ansehung des Rückstandes, Sie auf gesetzmässigen Wegen zu dessen ebenmässigen Bezahlung zu belangen.

Ich verharre

Euer Hochedelgebohrnen

Berlin

ergebenster

d. 19ten Dec. 1795.

Fr. von Heinitz.

*) Sollte dem obigen zu folge heissen 1562 Thaler.

Carstens fühlte sich durch diesen Brief unwürdig behandelt; ihm wurde Pflichtvergesenheit und Wortbrüchigkeit vorgeworfen, obwohl er sich bewusst war, die Pflicht seiner Ausbildung, die er für seine erste und größte hielt, gewissenhaft erfüllt zu haben. Solte er dafür büßen, dass sie mit der zweiten, die er bloß als Mittel zur Erfüllung der ersten ansah, unverträglich ward? Er fühlte die Verbindlichkeit für empfangene Wohlthaten; aber er fühlte auch die Pflicht der Selbsterhaltung, sobald diese Wohlthaten sich in Fesseln für ihn verwandelten, und ihn in die Leibeigenschaft einer Kunstakademie zu werfen drohten. Am meisten aber empörte ihn die Foderung des Ersatzes der an ihn als einen Ausländer, ohne allen Nutzen für den Staat, ganz umsonst gewandten Jahrgelder, und im Unterlassungsfalle die Drohung, sich dafür an seinen Kunstsachen schadlos zu halten, und für den Rest ihn gerichtlich zu belangen. Er konnte eine solche Foderung nicht mit der königlichen Milde und Grosmuth zusammenreimen, die ihn einer Unterstützung zur Ausbildung seines Kunsttalents würdig gefunden hatte. In dieser Stimmung seines gekränkten, entrüsteten Selbstgefühles schrieb er dem Minis-

ter unterm 20ten Februar 1796 die folgende Antwort:

„Aus Euer Hochfreiherrlichen Excellenz zuletzt an mich ergangenem Schreiben vom 19ten December vergangenen Jahres, welches mir Herr Rehberg am 8. d. M. hat zustellen lassen, ersehe ich, dass meine Arbeiten nicht nur von der Akademie, sondern auch von dem gesamten Publikum sehr gut sind aufgenommen worden. Ich hätte also, nach einem Schreiben vom 23. Februar 1795, wo es lautet:

Es wird alsdann (nemlich, wenn Hochdieselben in Gemeinschaft mit Kennern meine Arbeiten würden geprüft haben) eine nähere Erklärung erfolgen, ob man Ihnen die Bezahlung eines Gehalts kontinuierlich kann, oder Ihnen lieber überlassen will, für Ihre Rechnung zu malen.

Am Ende desselben Briefes heisst es ferner:

Es verbleibt übrigens dabei, wie es bereits gesagt worden, dass Ihre Unterstützung *ultimo May* dieses Jahres aufhört, es sei denn, dass man über Ihre einzusendenden Arbeiten ein eben so vortheilhaftes Urtheil fällen könnte, als Sie es sich selbst schon geben.“

Ich hätte also, der guten Aufnahme meiner Arbeiten gemäs, statt meiner Entlassung eine fernere Pension zu erwarten gehabt. In dem Schreiben vom 18. Jul. 1795 lautet es:

Dies wird die erwünschte Gelegenheit seyn, die in obgedachtem Journal schon so vortheilhaft beurtheilten Kunstsachen Seiner Königl. Majestät Selbst vor Augen zu stellen, und Höchstdieselben mit Euer Hochedelgebohrnen Talenten und Geschicklichkeit zu ihrem künftigen Vortheil näher bekant zu machen.

Hievon geschieht nicht allein das Gegentheil, sondern ich werde noch dazu auf eine höchst ungerechte Weise behandelt. Mir wird sogar der Vorwurf gemacht, der Akademiecasse, wegen des Porto für meine übersandten Arbeiten, Kosten verursacht zu haben, obgleich dies Letzte auf den eigenen Willen Euer Excellenz geschehen ist, indem Hochdieselben in gedachtem Briefe sich folgendergestalt erklären:

Solte aber diese meine Vermuthung (nemlich dass meine Arbeiten schon unterweges sein möchten) ungegründet sein, so muss ich bitten, diese Kunstsachen gleich nach Empfang dieses Schreibens auf das

Schleunigste anhero abgehen zu lassen, damit solche noch zu rechter Zeit, gegen die in der Mitte des Septembers zu eröffnende Ausstellung allhier eintreffen können.

Jeder billige Beurtheiler mus hieraus ersehen, dass ich nichts anders gethan habe, als was von mir verlangt ist; dass mir also jener Vorwurf nicht mit Recht gemacht werden konnte. Überhaupt sticht der glimpfliche Ton dieses Briefes sehr merklich von dem ab, der in den andern beiden herrscht, welches mich auf die Vermuthung führt, dass es nur darum zu thun gewesen ist, mir meine Arbeiten auf eine gute Art abzulocken, und mich sodann, wie jetzt geschieht, meinem Schicksal zu überlassen.

Es wird mir in dem letzten Schreiben Undankbarkeit gegen das *Curatorium* vorgeworfen. Dieses kann ich nur von Sr. Excellenz verstehen, weil ich bis diese Stunde nicht weis, ob noch sonst jemand dazu gehört. Ich mus also dagegen erinnern, dass ich noch anderthalb Jahre hier mit kranken Augen, als Folge meiner dort geleisteten Dienste, habe studiren müssen. Der Saal im Hause des

Herrn Marschall v. *Dorville*, den ich für Euer Excellenz gemalt habe, mag für mich reden. Hier haben Hochdieselben, als ich die erste Figur malte, aus eigenem freien Willen, mir zur Ausbildung meines Kunsttalents, eine Reise nach Rom versprochen, welches auch nach Vollendung dieser ansehnlichen Arbeit in eben diesem Sale, von Allerhöchst Seiner Majestät bewilliget wurde. Mein Hierseyn bürgt für die Wahrheit. Ich habe die von Seiner Königl. Majestät zu meiner Ausbildung mir geschenkte Pension nützlich und gewissenhaft angewendet, und Euer Excellenz als Staatshaushalter sind dieserhalb ausser Verantwortung. Was mir Seine Majestät geschenkt haben, gleichviel aus welchem Beutel, kann mir keiner wieder abfordern; und was haben meine Kunstwerke damit zu schaffen, die, nachdem die Akademie die Vorthelle der Ausstellung davon eingezogen, in Beschlag genommen werden?

Was den schwachen akademischen Fonds betrifft, so habe ich nie die Einnahme und Ausgabe erfahren. Dass er aber ansehnlich sein mus, beweisen die vielen Subjekte, die davon unterhalten werden. Wenn Euer Ex-

cellenz es mit mehreren wie mit mir machen, so wird sich der Fonds vermehren.

Da von gegenseitigen Verbindlichkeiten die Rede ist, so dienet darauf zur Antwort: dass ich gegen die Akademie nie Verbindlichkeiten gehabt habe. Ich habe für eine mittelmäßige Besoldung, unabhängig vom Direktorium, guten Unterricht ertheilt. Ich bin nicht einmal Mitglied. Wenn ich Verbindlichkeiten habe, so sind diese gegen Euer Excellenz. Aber ich habe oben schon gezeigt, weil ich aus Gerechtigkeit gegen mich selbst dazu genöthigt werde, wie sich diese gegenseitige Verbindlichkeit aufhebt.

Izt folgt in dem Briefe von Hochdenen-
selben eine Unwahrheit, oder wenigstens ein
Irrthum. Es heisst:

Sie wurden, nach Ihrem vielfältigen Ver-
langen, zum ordentlichen Lehrer bei der
Akademie bestellt.

Wo ist nur eine Zeile davon aufzuweisen?
Im Gegentheil habe ich die mir zugeschickte
Bestallung zu Euer Excellenz zurück gebracht.
Ich wolte diese Stelle nicht anders annehmen,
als unter der mir vom Herrn Professor Moritz
versprochenen Unabhängigkeit vom Direkto-

rium. Euer Excellenz haben mich dahin vermocht, die Bestallung zurückzunehmen, indem Sie mit dem H. Professor Moritz sprechen, und die Sache in Ordnung bringen wolten; welches auch geschehen. Dieses heist doch wahrlich nicht vielfältig bitten.

Ich habe nun im Nahmen Seiner Königlichen Majestät meine Entlassung erhalten, und die mir zu meiner Ausbildung (als woran ich mit allem Eifer arbeite) von Seiner Königl. Majestät allergnädigst bewilligte Pension, hat diesem gemäs, vom 19ten December vergangenen Jahres an, aufgehört. Es sind von mir an die Akademiekasse hundert Thaler zu bezahlen, die sie mir zur Bezahlung meiner Schulden geliehen, und wofür ich meine Handschrift ausgestellt habe. Nun aber kommen mir noch für die Monate August, September, Oktober, November, bis den 19ten December als dem Tage meiner Entlassung, von der von Allerhöchst Seiner Majestät mir zu meiner Ausbildung geschenkten Pension, noch aus der Akademiekasse *circa* fünf und siebenzig Thaler zu. Diese von hundert abgezogen, bleiben *fünf und zwanzig*, die ich nach postfreiem Wiederempfang meiner Arbeiten so-

gleich auszahlen werde. So lange dieses nicht geschehen, habe ich die Summe von *dreihundert Zechinen* baar von der Berlinischen Akademie zu fodern, die kein Recht an meinen Arbeiten hat, also dieselben auch weder in Beschlag nehmen, noch veraukzioniren kan. Ich will nicht, dass sie unter diesen billigen Preis verkauft werden, und solte dieses dennoch geschehen, so werde ich mich öffentlich darüber, als über eine Ungerechtigkeit eines öffentlichen Collegiums gegen einen Privatmann, beschweren.

Übrigens mus ich Euer Excellenz sagen, dass ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre; und nie ist es mir in den Sinn gekommen, auch habe ich nie versprochen, mich für eine Pension, die man mir auf einige Jahre zur Ausbildung meines Talents schenkte, auf Zeitlebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen. Ich kan mich nur hier, unter den besten Kunstwerken die in der Welt sind, ausbilden, und werde nach meinen Kräften fortfahren, mich mit meinen Arbeiten vor der Welt zu rechtfertigen. Lasse ich doch alle dortigen Vorthelle fahren, und ziehe ihnen die Armuth, eine ungewisse

Zukunft, und vielleicht ein kränkliches, hülfloses Alter, bei meinem schon jezt schwächlichen Körper vor, um meine Pflicht und meinen Beruf zur Kunst zu erfüllen. Mir sind meine Fähigkeiten von Gott anvertraut; ich mus darüber ein gewissenhafter Haushalter sein, damit, wenn es heisst: Thue Rechnung von deinem Haushalten! ich nicht sagen darf: Herr, ich habe das Pfund so du mir anvertrauet, in Berlin vergraben.

Da ich Euer Excellenz stets als einen wahrheitliebenden Mann gekant und geschätzt habe, so habe ich auch keinen Anstand genommen, die Wahrheit freimüthig zu schreiben, und ich werde sie auch im Nothfalle öffentlich bekennen, um mich vor der Welt eben so zu rechtfertigen, als ich vor mir selbst gerechtfertigt bin.

Mit tiefster Ehrerbietung verharre

Euer hochfreiherrlichen Excellenz

ganz ergebenster

Carstens.

Vielleicht war die Drohung strenger Mafsregeln in dem lezten Briefe des Ministers ein blofser Versuch gewesen, den Abtrünnigen in

seine Dienstpflicht zurückzuschrecken; vielleicht erkante er nach des Künstlers Vertheidigung die Unbilligkeit derselben, wenigstens die Schwierigkeit sie in Ausübung zu bringen; wie dem sei, der Künstler empfing ein Antwortschreiben des Ministers in einem sehr gemäßigten Tone, worin dieser seine Ansprüche auf den Künstler zwar nicht ausdrücklich zurücknahm, aber doch durch die Anerkennung des vorhin ihm streitig gemachten Eigenthums seiner Gemälde, den Ungrund derselben stillschweigend eingestand.

Dieses Schreiben, mit dem der Briefwechsel beider sich endigte, lautet folgendermaßen:

Hochedelgebohrner

Vielgeehrter Herr *Professor!*

Aus Euer Hochedelgebohrnen Schreiben vom 20ten v. M. habe ich zwar ersehen, dass Dieselben Ihre *independenz* von der *Akademie* zu beweisen gesucht, und Ihre zur Ausstellung eingesandten Gemälde, auch das noch angeblich zu fordern habende Gehalt *reclamirt* haben; allein ich beziehe mich lediglich auf das an Dieselben unterm 19ten *December* v. J. erlassene Schreiben, ohne

mich in Ihre weitläufigen *Deductionen* einzulassen, und bemerke nur noch, dass Sie nicht nur bis *ultimo Maii* 1795 Ihr völliges Gehalt und Zuschus, sondern auch noch 112 Rthlr. 12 gl. an Gehalt *pro* 1795/6 erhalten haben, welche nach Ihrer eigenen schriftlichen Anweisung unterm 13ten *Januar* 1796 für Ihre Rechnung an den hiesigen Hof-Baurath *Itzig* gegen dessen Quitung bezahlt worden, an welchen Sie Sich also zu halten, und übrighens Ihre Gemälde allenfalls zurück zu schicken erbötig bin, wenn Sie das ausgelegte *Porto restituiren*, und solche ebenfalls auf Ihre eigene Kosten zurück verlangen, und dazu jemanden, um solche in Empfang zu nehmen, *committiren*.

Der ich hochachtend bin

Euer Höchedelgebohrnen

Berlin

den 29ten Martii 1796.

ergebenster

Fr. v. Heinitz

Carstens trieb, nach dieser ihm genügenden Erklärung des Ministers, die Zurückforderung seines Eigenthumes nicht weiter, sonst würde es ihm leicht gewesen sein, auch die,
nach

nach obigem Eingeständnisse sichtbar ungerichte, Zumuthung der Wiedererstattung des *Porto* zu erweisen; aber er hasste den Streit, war froh jener Verbindung glücklich entledigt zu sein, und lies seine Kunstsachen fürs erste noch in den Händen der Akademie, hoffend, dass vielleicht in Berlin ein Käufer derselben sich fände, in welchem Fall er gesonnen war, lieber die hundert Thaler daran einzubüßen, als eine so unangenehme Streitsache, wo er jeden Schritt zu seinem Rechte mit Mühe und Verdrus erringen musste, noch weiter fortzuführen.

So war nun das Verhältniß zwischen unserm Künstler und der berliner Kunstakademie völlig aufgehoben. Sein Zweck, unabhängig von allen hindernden Beschränkungen in Rom ganz seiner Kunst zu leben, war erreicht. Er vertraute seinen Kräften mit Muth, arbeitete fleissig mit der ihm gewöhnlichen Heiterkeit und Zufriedenheit des Gemüths; und da, der hereinbrechenden Kriegsunruhen ungeachtet, Rom doch noch immer von Fremden besucht wurde, unter denen seine Arbeiten Liebhaber und Käufer fanden, so konnte er damals wenigstens der Zukunft unbekümmert entgegen sehen. Schon während seiner Ausstellung kauf-

te Lord *Bristol* das *Gastmal des Plato* und die *Parzen* von ihm, und trug ihm die Ausführung des *Ganimed* in Ölfarben auf. Die Zeichnung des *Sokrates im Korbe*, die der Künstler noch einmal machte, erhielt etwas später der Graf *von Reventlau* aus Holstein, und die *Nacht mit ihren Kindern* führte der Künstler im folgenden Jahre für den Baron *von Knuth* aus Dänemark in Ölfarben aus.

Ausser den bereits angeführten, verfertigte der Künstler während des Jahres 1795 noch nachstehende Kompositionen:

Die Zurückbringung des entflohenen Megapentes. Ein früherer Moment aus der *Lu-
zianischen Erzählung die Überfahrt*, als Gegenstück zu dem bereits erwähnten Bilde dieses Namens; aquarellirte Zeichnung.

Bacchus der den Amor aus seiner Schale trinkt; Carton mit Figuren in Lebensgrösse nach einer früher entworfenen Idee, den der Künstler nachher gleichfalls für den Dänischen Baron *von Knuth* in Ölfarben ausführte.

Der Kampf Jupiters mit den Titanen; aquarellirte Zeichnung, die ein Hr. *Hess* aus Zürich von dem Künstler kaufte.

Das Orakel des Amfiaraos, theils nach *Filostat*, theils nach des Künstlers eigener Idee; Zeichnung in schwarzer und weißer Kreide.

Die Lapithen oder das Gastmäl, nach einem Luzianischen Aufsätze gleiches Namens; aquarellirte Zeichnung.

Helena, Priam und die Ältesten auf dem Skäischen Thore, nach *Homer*; aquarellirte Zeichnung.

und im Jahre 1796:

Fingals Kampf mit dem Geiste von Loda; Aquarelgemälde nach *Ossian*, das der Künstler späterhin für die kunstliebende Dichterin *Friederike Brun* aus Kopenhagen in Ölfarben ausführte. Das Aquarelgemälde kaufte nach des Künstlers Tode der Doktor *Ekman* aus Gothenburg.

Perseus und Andromeda unter den Aetiopen, nach *Filostat*; Umris.

Dante's Hölle, Scene aus dem fünften Gesange derselben, wo der Dichter die beiden Liebenden *Francesca* und *Paolo* zu sich heranwinkt; Umris.

Homer singt seine Lieder vor einer Volksversammlung ab; Zeichnung in Röthel, für einen Engländer Namens Hillery.

Ödipus in Colon mit seinen beiden Töchtern im Hain der Eumeniden, von Theseus bewillkommt, nach Sophokles; Zeichnung in schwarzer Kreide.

Die Hexenküche nach Göthe's Faust; Umriss.

Jasons Ankunft in Jolkos, nach Pindar; Umriss.

Dies war das letzte gesunde Jahr des Künstlers, wo er, ohne bedeutende Störungen von seinem schwächlichen Gesundheitszustande zu erleiden, seine Kunst mit gewohntem Eifer üben konnte; ja er fühlte sich noch stark genug einige kleine Lustreisen zu Fuß in die umliegenden Gegenden nach *Fraskati*, *Albano* und *Tivoli* zu machen, auf welchen der Verfasser ihn gewöhnlich begleitete, und wo der Künstler seinen Geist durch den Genus der schönen Natur in den unermesslichen Aussichten des Albanerberges und den Zaubergrotten des *Anio*, so wie seinen Körper durch die balsamischen Weine von *Albano*, *Marino* und *Monte Giove* erquickte. Gern machte er

einen solchen Ausflug nach der Vollendung einer Arbeit, die ihn eine Zeitlang ernstlich und anhaltend beschäftigt hatte, und wo er dann einiger Muße und Zerstreuung bedurfte, um die Werkstatt seines Geistes wieder auszulüften und einem neuen Bilde Platz zu machen. Aber auch in solchen Zwischenzeiten war er nie müßig; denn nicht Ruhe, nur Abwechslung der Beschäftigung fodert der abgespannte Geist. Er ging dann umher; sah Kunstwerke; beobachtete und studirte die Natur im Leben mit künstlerischem Blicke; las; fasste neue Ideen, oder bildete bereits gefasste weiter aus, brachte andere zur völligen Reife, so dass er sie nur aufs Papier werfen durfte. So schuf er dann seine besten und reichsten Kompositionen dem Scheine nach auf den ersten Wurf; aber sie waren darum nichts weniger als Erzeugnisse des Augenblicks. Er trug manche derselben Monate, sogar Jahre lang in sich; überdachte, erwog, ordnete daran; lies sie so wieder über andern Beschäftigungen eine Zeitlang ruhen; rief sie dann aufs neue hervor, durchdachte, verbesserte, bestimmte Charaktere, Ausdruck, Farben etc., bis er sie in allen Theilen zur gehörigen Klarheit und Reife ausgebildet hatte, und das Ganze endlich

so bestimmt und deutlich vor seinem inneren Blicke da stand, dass er es, wie der Dichter sein im Kopfe fertig gedichtetes Werk, aufs Papier hinwerfen konnte, ohne etwas am Wesentlichen nachzuändern. Und da er sich durch lange und vielfältige Übung auch die dazu nöthige Fertigkeit und Sicherheit im Aufzeichnen erworben hatte, so führte er die meisten seiner Komposizioni hernach über dem ersten Entwurfe aus. Was er nicht auf solche Weise vorher im Kopfe völlig ausgearbeitet hatte, gelang ihm selten zu Dank; ja einmal verleidete er sich eine Idee bloß dadurch, dass er sie früher entwerfen wolte, als sie ihm zur völligen Klarheit gediehen war. Dieses zu großer Fertigkeit ausgebildete Vermögen, seine Erfindungen ganz in der Einbildungskraft zu vollenden, gab seinen Komposizioni den Charakter ächter, aus ihrem Keim organisch entwickelter Kunstschöpfungen; es gab ihnen jene Klarheit des Ausdrucks, jene Einheit der Darstellung, die sich durch keine Komponirmethode erkünsteln lässt, und sich bis auf jede einzelne Gestalt erstreckte; so dass es schwer sein möchte, in der Menge seiner Komposizioni eine charakterlose, oder mit sich selbst nicht einige Figur zu finden.

Man sieht hieraus, dass *Carstens* nichts weniger als ein *Improvisatore* oder *Skiz-zist* in seiner Kunst war, wie es deren so manche giebt, deren brausende Fantasie nur im Taumel der Begeisterung schaffen, aber nichts Gereiftes vollenden kann; oder die das Komponiren und Figurenzeichnen zu einem solchen Grade mechanischer Fertigkeit gebracht haben, dass sie von jedem aufgegebenen Gegenstande aus dem Stegreife ein Bild zu entwerfen vermögen. Allerdings ein bewundernswürdiges Talent, das nicht bloß den Un-erfahrenen blendet, sondern auch dem Kenner Beifall entlockt; das aber nach dem Maßstabe ächten Kunstverdienstes gewürdigt, nur einer geringen Schätzung werth ist. Denn solche Stegereifsarbeiten, selbst die besten, sind und können der Natur der Sache gemäs nicht mehr sein, als glücklich verbundene Reminiscenzen einer schnell reproduzierenden Einbildungskraft, mit freier, technisch geübter Hand entworfen, wie die Blätter des berühmten *La Fage*, des Florentiners *Sabatelli*, und des Engländers *Flaxman*; Wunder des Augenblicks, die zwar ihre Urheber berühmt gemacht haben, aber bei näherer Prüfung mit kunstverständigem Sinne nach Zwecken der Kunst,

wesenlosen Träumen gleich in Nichts verdunsten.

Unserm Künstler war es unmöglich ein leeres Maschinenwerk von Menschenfiguren ohne Sinn und Bedeutung aufzuzeichnen; und er hatte einen entschiedenen Widerwillen gegen Werke solcher Art, soviel Kunst, Geschicklichkeit und Fleis daran auch verschwendet sein mochte. Er schätzte darum auch jenes Improvisorentalent, das manchen Künstlern ohne Erfindungsgabe so bewunderns- und beneidenswertig vorkommt, gar nicht; vielmehr hielt er dafür, es sei mit Gründlichkeit, Tiefe und Bedeutsamkeit unverträglich.

Wenn *Carstens* desungeachtet, in der früheren Periode seiner Selbstbildung die Blätter des *La Fage* sehr hoch schätzte und fleissig studirte, so geschah dies, weil die vorzüglicheren derselben wirklich mit malerischem Sinne entworfen sind, und weil bei vielem wilden Feuer der Fantasie zugleich eine gründlichere Kenntnis des menschlichen Körpers aus ihnen hervorblickt. Er konnte also damals noch vieles aus ihnen lernen.

Die Entwürfe unseres Künstlers unterscheiden sich von den Entwürfen geistvoller

sowohl als bloß mechanisch skizzirten, auch dadurch, daß in ihnen, so wie in den Entwürfen der älteren Künstler, die gewöhnlich auch mit der Absicht, sie auszuführen, erfunden sind, nichts bloß mechanisch hingeschrieben, sondern jede Linie darin von des Künstlers Gefühl und von der lebendigen Vorstellung des Gegenstandes beseelt ist; und daß sie, bei gänzlichem Mangel an jener mechanischen Schreibekunst den Geist wirklich haben, den diese durch eine freie und sichere Hand bloß affektirt.

Die Arbeiten des Künstlers im folgenden Jahre 1797 waren:

Eteokles, der in den Kampf eilt, nach des Äschylus Sieben vor Theben; Acquarelgemälde.

Die Parzen, veränderte Wiederholung der schon früher einmal ausgeführten Idee derselben in Acquarel; wurde nach des Künstlers Tode von dem D. Ekman aus Gothenburg gekauft.

Scene aus dem Trauerspiel in Yorkshire von Shakspeare; Umriss.

Oedipus entdeckt, dass er mit seiner Mutter in frevelhafter Ehe lebt, nach dem Sophokles; Zeichnung in schwarzer und weißer Kreide.

Vier und zwanzig Darstellungen aus der Geschichte des Argonautenzuges nach Pindar, Orfeus und Apollonius von Rhodus; in Umrissen entworfen.

Diese Umrisse, die nach des Künstlers Tode von dem Tiroler Koch in Rom, obwohl nicht glücklich, in Kupfer geätzt worden sind, waren eigentlich, so wie alle übrigen von dem Künstler in Umriss hinterlassenen Erfindungen, nicht bestimmt in dieser Gestalt zu bleiben. Carstens war willens, sie, mit Andeutung der Licht- und Schattenmassen, selbst in Kupfer zu ätzen, und als eine Folge historischer Skizzen herauszugeben. So würden diese vier und zwanzig Darstellungen einen zusammenhängenden Bilderkreis der Argonautik ausgemacht haben. Aber der Tod verhinderte ihn an der Ausführung. Man hat daher sehr Unrecht gethan, diese unvollendet gebliebene Carstensche Argonautik mit den Umrissen Flaxmans und anderer, die weder malerisch erfunden, noch zur malerischen Ausführung tauglich, sondern

blos als Spiele einer bildernden Fantasie zu betrachten sind, in Vergleichung zu stellen, mit denen sie nichts weiter gemein haben, als dass sie Umrisse sind. Der Künstler hat jeden dieser Umrisse als ein zur Ausführung bestimmtes Bild gedacht und als malerische Komposition angeordnet, welches auch ein Kunstverständiges Auge auf den ersten Blick daran bemerkt, und welches auch die Ursache ist, dass manche derselben sich in dem bloßen Umrisse nicht gut ausnehmen, weil darin die malerische Komposition sich nicht mit gehöriger Deutlichkeit auseinandersezt.

Der Inhalt dieser vier und zwanzig Darstellungen ist folgender:

- 1) *Jason* kehrt als zwanzigjähriger Held von dem Gebirge *Pelion*, wo der Kentaur *Chiron* ihn erzogen hatte, nach *Jolkos* zurück, um sich des vom *Pelias* ihm entrissenen Trones wieder zu bemächtigen. Er erscheint in göttergleicher Gestalt und Schönheit in *Jolkos*, wo er dem *Pelias* auf dem Marktplaze begegnet, der ihn an dem unbeschuheten Fusse und an den zwei Speren erkennt, die *Jason* trug. Das Volk ist verwundert und *Pelias* bestürzt über

seine Ankunft. Der Stof zu dieser Darstellung ist aus *Pindars vierter pythischer Ode* genommen.

2) *Jason* tritt in die Höhle des *Orfeus*, um ihm zur Mitfarth nach *Kolchis* einzuladen.

3) Beide kommen bei den anderen Helden an, welche bereits am Ufer des *Anaurus* versammelt sind, und werden von ihnen froh begrüßt.

4) Die Helden ziehen die fertig gezimmer-
te *Argo* ins Meer. *Tiphys*, der Steuer-
mann, leitet die Arbeit, und *Orfeus* er-
muntert die Arbeitenden durch Spiel und
Gesang.

5) *Jason* opfert vor der Abfarth dem *Nep-
tun* und den anderen Meergöttern. *Her-
kules* und *Ancaeus* tödten die Opferstiere,
und *Idmon* verkündet den Helden eine
glückliche Farth.

6. Besuch der Argonauten beim Kentauren,
Chiron, der den jungen *Achill* erzog. *Chi-
ron* und *Orfeus* wetteifern in Gesängen.
Ein Hirsch tritt in die Höhle und horcht

den Tönen des *Orfeus*. *Chiron* darüber verwundert, erkennt ihm den Preis zu.

7. Abschied der Helden von den Lemnierinnen, bei denen sie eine Zeitlang gelebt und sich gütlich gethan hatten.

8. Die Helden landen an der Insel *Cycikus* bei den *Dolopen*. Ihr König empfängt sie gastfreundlich, bewirtheet sie und macht ihnen Geschenke.

9) Kampf der Argonauten mit den riesenhaften Bewohnern des Bärengebirges.

10) *Jason* opfert der *Rhea* auf dem Berge *Dindymus*, um sie wegen des Todes des unvorsätzlicher Weise getödteten Königs *Cycikus* zu versöhnen. Die übrigen Helden tanzen den der *Rhea* geheiligten Waffentanz nach der Leier des *Orfeus*.

11) *Hylas*, der ausgegangen war, um Wasser zu schöpfen, wird von der Nimfe *Efidate*, die sich in ihn verliebt, in die Fluten ihrer Quelle hinabgezogen.

12) Die Argonauten bei den *Bebryciern*. *Pollux* und ihr König *Amykus* messen sich im Faustkampf mit Schlagriemen. *Pollux* erlegt den *Amykus*.

- 13) *Kalais* und *Zetes*, die Söhne des *Boreas*, verjagen die *Harpyen* von dem Tische des blinden Königs *Fineas*.
- 14) Die Argonauten laufen in den *Fasis* ein, und erblicken in der Ferne die Burg des *Aëtes*. *Aëtes* mit seinen beiden Töchtern *Calciopea* und *Medea* kommt ihnen zürnend auf seinem glänzenden Sonnenwagen entgegen.
- 15) *Medea*, Priesterin der *Hekate*, verliebt sich in *Jason*. Beide kommen Nachts im Tempel der *Hekate* zusammen. Sie entdeckt ihm ihre Liebe und giebt ihm ein Gefäß mit Salbe nebst andern Zaubermitteln zur glücklichen Ausführung seines Unternehmens.
- 16) *Jason* pflügt das Feld mit den feuerschnaubenden Drachen zum Erstaunen des Königs.
- 17) Er bringt das glücklich eroberte goldene *Vlies* zu seinen Gefährten zurück. *Medea*, *Orfeus*, die *Dioskuren* und *Mopsus* begleiten ihn.
- 18) *Aëtes* schickt der mit dem *Jason* entflohenen *Medea* seinen Sohn *Absyrtus* mit ei-

ner Flotte nach. Er holt sie an der Mündung des *Ister* ein. *Medea* giebt ihrem Bruder im Tempel der *Diana* eine nächtliche Zusammenkunft, wo *Jason* ihn tödtet. *Medea* leuchtet zum Morde ihres Bruders, verhüllt aber ihr Antlitz, um ihn nicht zu sehen.

19) Die Argonauten landen im Hafen von *Ääa*, dem Wohnorte der *Circe*, der Schwester des *Aëtes*. *Jason* und *Medea* nähern sich der *Circe*, und bitten um Aufnahme. *Circe* aber weist sie erzürnt über den Mord des *Absyrtus* von ihrer Insel fort. *Medea*, um nicht erkant zu sein, hat ihr Gesicht verhüllet.

20) Die Argonauten fahren durch die Meerenge von Sicilien, wo *Scylla* und *Charibdis* sie zu verschlingen drohen. Aber *Thetis*, die Gattin des *Peleus* mit ihren Nymphen besänftigt die Wellen und führt sie glücklich hindurch. *Juno* und *Minerva* auf einer Wolke und *Vulkan* auf einem nahen Berge sehen der kühnen Farth zu.

21) Sie landen an der Insel der *Fäaken*, wo sie bereits die Flotte der *Kolchier* finden,

die ihnen nachgesandt war. Der König *Alkinous* entscheidet auf Anrathen seiner Gemalin, dass *Medea* mit *Jason* ziehen soll, wenn ihre Verbindung bereits vollzogen sei. *Medea* wirft sich freudig dem *Jason* in die Arme; und der Hauptmann der Kolchier, der wegen des schlechten Erfolgs seiner Sendung nicht wieder zurückzukehren wagt, bleibt mit seinen Schiffen und Leuten bei den Fäaken.

22) Die Argonauten werden in den See *Tritonis* verschlagen, aus dem sie keinen Ausweg finden können. Sie stellen den großen Dreifus des *Apollo* ans Ufer, um die Gottheiten des Sees zu versöhnen. *Triton*, der Gott des Sees, erhebt sich aus den Wellen und giebt dem *Eufem* eine Erdscholle mit der Weissagung, dass seine Nachkommen in *Libyen* herrschen sollen, und zeigt ihnen die Ausfarth aus dem See.

23) Der Riese *Talus* auf der Insel *Kreta*, widersezt sich ihrer Landung, und wirft Felsenstücke auf die *Argo* herab. *Medea* bewirkt durch ihren Zauber, dass er sich mit dem Fus an einen Stein stößt, und
sich

sich die Ader am Knöchel verwundet, aus der er sich verblutet und stirbt. Die Helden landen auf *Kreta* und entsündigen sich wegen des ermordeten *Absyrtus*.

24) Sie gelangen nun glücklich wieder nach *Jolkos*, und *Jason*, von seinen Gefährten begleitet, überreicht dem *Pelias* das goldene Vlies.

Während so *Carstens*, ganz mit seiner Kunst beschäftigt, und von den vorzüglichsten Künstlern und Kennern geschätzt, mit jedermann in Frieden zu leben glaubte, zog auf einmal der Maler *Müller*, der sich bis dahin im Umgange immer freundschaftlich gegen ihn erwiesen hatte, durch einen weiten Umweg, von Deutschland aus, feindselig gegen ihn zu Felde. Es erschien, im dritten Jahrgange der *Horen* für 1797, ein Schreiben *Müllers*, das, der Überschrift zufolge, gegen den Verfasser der oben erwähnten Nachricht von der *Ausstellung der Carstenschen Kunstwerke im Deutschen Merkur*, gerichtet, eigentlich aber und hauptsächlich auf den Künstler gemünzt war, und diesen durch Herabwürdigung seiner Werke und Vernichtung seines Künstlernamens vor dem Publikum aufs em-

pfündlichste kränken sollte; der Verfasser jener Nachricht sollte, zur wohlverdienten Strafe, bloß in ein lächerliches Licht gestellt werden, dass er die, nach *Müllers* Versicherung armserligen, schlechten, nur Spott und Verachtung, höchstens Mitleid verdienenden, Arbeiten seines Freundes so lobpreisend angezeigt hatte.

Man musste es, ohne von den Umständen näher unterrichtet zu sein, sonderbar finden, dass gegen jene, bereits vor zwei Jahren erschienene Anzeige im *Merkur* erst jetzt, oder vielmehr jetzt noch, wo das Publikum dieselbe über tausend andere Lesereien des Tages längst vergessen hatte, ein so heftiger Gegner aufstand; dass ein Künstler in Rom mit einem andern Künstler daselbst, über dessen dort vorhandene Arbeiten, in Deutschland einen Streit ausfechten wolte, der nur in Rom geführt und nur dort entschieden werden konnte. Aber Neid und gereizter Eigendünkel verleiten oft zu Ungereimtheiten, die jedem auffallen, nur dem nicht, der sie begeht.

Die Sache ging folgendergestalt zu: Zwei deutsche Künstler, die ihr Ansehen unter ihren Landsleuten hauptsächlich auf ihren längeren Aufenthalt in Rom, auf ihre Fertigkeit einen Akt zu zeichnen, und auf das große Wort,

das sie, als würdige Repräsentanten des Zunftgeistes in der deutschen Landsmannschaft gewöhnlich führten, zu gründen suchten, waren immer erklärte Gegner von *Carstens*, weil er ihre Ansprüche, ihr Modelzeichnen, ihren Zunftgeist und ihr großes Wort nicht anerkennen wolte. Diese wackeren Zunftgenossen hatten einmal, im Gespräch mit *Müller*, jener Anzeige der Carstenschen Ausstellung im *Merkur* erwähnt, von der *Müller*, der mit den übrigen Deutschen wenig Umgang hatte, und auch an ihrer Journalgesellschaft nicht Theil nahm, bis dahin nichts gehört hatte. Sie erregten seine Neugier, dieselbe zu lesen, und wussten zugleich seine Eitelkeit, seinen Künstlerstolz, der etwas zu früh auf erträumten Lorbeern eingeschlummert war, und seinen unfriedlichen Satir, der sich gern zuweilen den Spas machte, seinen Bekanten unversehens ein Bein zu stellen, dergestalt aufzureizen, dass er, noch ehe er jene Anzeige gelesen hatte, etwas gegen dieselbe zu schreiben beschloß. Der Verfasser hatte bereits erfahren, was gegen ihn und *Carstens* im Werke sei, als er unter einem Vorwande von einem jener beiden Künstler um das Stück des *Merkur*, worin jene Anzeige enthalten ist, ersucht wurde. Er sandte

es demselben mit der Antwort, dass ihm die Absicht, zu der es dienen solle, bekant sei, dass er aber darum keinen Anstand nehme, es mitzutheilen.

Verschiedene Monate später erschien dann im 3ten und 4ten Stücke des dritten Jahrganges der *Horen* jenes Schreiben des Maler Müller, das, mit mehr Mäßigung abgefaßt, vielleicht des Schreibers Absicht erreicht, und dem Künstler in der Meinung des deutschen Publikums geschadet hätte; so aber lagen der böse Wille und der unedle Zweck darin zu klar am Tage, dass nicht jeder unbefangene Leser sie sogleich erkant hätte. Dies war auch die Ursache, dass es auf den darin Angegriffenen selbst nur wenig Eindruck machte, also auch diesen Zweck, ihn persönlich zu kränken, verfehlte. Carstens beruhigte sich, sobald er die Schrift gelesen hatte, durch die Überzeugung, dass sie zu boshaft und zu hämisch sei, um auf verständige Leser einen Eindruck zu machen, der ihm nachtheilig sein könnte; und so fand auch der Verfasser jede Vertheidigung des Künstlers, dem er eigentlich diese Kränkung zugezogen hatte, nach reiflicher Überlegung unnöthig. Ja, er hatte

in der Folge, nach seiner Rückkehr in Deutschland, wohin er den Nachlass des Künstlers mit sich brachte, die Genugthuung, das Kunstverdienst seines verewigten Freundes von wahren Kennern anerkannt, die unbilligen Anfechtungen der Müllerschen Schmähschrift öffentlich gemisbilligt, *) und so des Künstlers Namen und Andenken von jeder Makel, die das Gift des Neides darauf gesudelt hatte, völlig gereinigt zu sehen.

Aber ein furchtbarer Feind, als Neid und schadenfrohe Schmähsucht, denen wahres Verdienst nicht erliegt, jenes Übel, das fortdauernd an seinem Leben nagte, grif ihn im Herbste des selbigen Jahres mit verstärkter Gewalt an, und warf ihn auf ein langwieriges Krankenlager, wo er außerdem noch an einem durch Hämorrhoiden entstandenen Fistelschaden eine höchst schmerzhaft Operation erleiden musste. Die von dieser Krankheit zurückgebliebene Schwäche führte ein schleichendes Fieber herbei, das ihn den Winter hindurch nur selten verlies und, mit nächtlichen Schwei-

*) S. Winkelmann und sein Jahrhundert, herausgeg. von Goethe, S. 374.]

sen und einem hartnäckigen Husten vergesellschaftet, dergestalt entkräftete, dass er nur noch in den Vormittagsstunden arbeiten konnte. Unter diesen ungünstigen Umständen fertigte er noch gegen Ende des Jahres die oben bereits angeführte Zeichnung aus dem *Ödipus Tyrannus* des *Sophokles*, die letzte seiner ausgeführten Kompositionen, deren Inhalt eigentlich weniger zur malerischen Darstellung, als für die Bühne geeignet ist, weil er im Bilde sich nicht durch sich selbst verständlich ausdrücken kann. Der Künstler erkannte seinen Fehlgrif, sobald er die Zeichnung geendigt hatte, und er ward ihm Veranlassung zu sehr treffenden Bemerkungen über die Wahl des Gegenstandes, diesen höchst wichtigen von wenigen Künstlern hinreichend beachteten und erwogenen Theil ihrer Kunst, wo auch die Kenntnis des Grundsatzes nicht immer vor Misgriffen sichert, wenn das Urtheil des Künstlers durch ein zu lebhaftes Interesse an der Handlung befangen ist, die, auch wenn sie ein malerisches Bild giebt, darum noch nicht immer zur malerischen Darstellung taugt, wenn nicht auch dies Bild den ganzen Inhalt und Sinn der Handlung sichtbar vollständig ausdrückt. Leider konnte er von den Einsich-

ten, die dieser Fall ihm aufschloß, keine Anwendung mehr machen.

Carstens hoffte seine Genesung von der Wiederkehr des Frühlings, und vermöge der bei Schwindsüchtigen so gewöhnlichen Täuschung um so zuversichtlicher, je sichtbarer die Entkräftung und Abzehrung seines Körpers zunahm. Wirklich hatte er in den ersten Monaten des Jahres 1798 einige leidliche Wochen, die einen kurzen Anschein möglicher Besserung gaben, und wo er, nach der Lesung des ins Deutsche übersezten *Hesiodus*, den er kurz zuvor erhalten hatte, auch noch in einer neuen Komposition eine Idee des goldenen Zeitalters, oder des durch das Dichterideal veredelten Naturzustandes der Menschen entwarf, aber nicht mehr Zeit gewan, sie zu endigen; denn Brustübel, Fieber und Schwäche kehrten aufs neue zurück.

Schon die Wahl eines so heiteren, gefälligen Gegenstandes zu einer Zeit, wo sein Körper ununterbrochen litt, und der hereinbrechenden Zerstörung zu erliegen anfang, bewies die noch immer ungeschwächte Kraft und Heiterkeit seines Geistes; und das Bild, das der Künstler in jenen Augenblicken der

Erleichterung davon entworfen hat, ist eines der anmuthigsten, die je des Künstlers Fantasie beschäftigt haben. Darum ist es ein wahrer Verlust, dass es hat unvollendet bleiben müssen. Gedanke und Anlage sind so glücklich, dass mit einer in demselben Masse gelungenen Ausführung ein Meisterwerk daraus entstehen konnte. Den Gedanken des Künstlers wird die folgende Beschreibung ausführlicher darlegen.

Die Komposition des Ganzen gehört zu einer Gattung, der die Theoretiker nicht sehr gewogen sind, weil sie sich, wie alle Übergänge, nicht bequem in eines der gewöhnlichen Fachwerke der Malerei einschieben lässt, vielleicht auch weil man wirklich noch wenig Vortrefliches in derselben hat, zu der Gattung nämlich, wo Figuren und Landschaft von gleichem Interesse, von gleicher Bedeutung für die Darstellung der Idee, also einander nicht unter- sondern beigeordnet sind. Aber das Genie bildet wie die Natur, ohne sich um die Abtheilungen und Unterabtheilungen einer nach Klassen ordnenden Theorie zu kümmern. Wäre früher ein Künstler aufgestanden, dessen Genius den Geist eines *Rafael* und *Claude* in

sich vereinte, und hätte in dieser Zwischengattung mehrere vortrefliche Werke geschaffen, so würde auch die Theorie ein eigenes Fach dafür angelegt haben, und niemand würde gegen dieselbe etwas einzuwenden haben.

Der Künstler hat sich die Scene seiner Unschuldswelt als ein weites reizendes Thal gedacht, das zur Seite von waldigen Hügeln und Felsenwänden begrenzt und von einem Strome durchflossen ist. Unter den Bäumen, welche den Abhang der Hügel bekleiden, ragen Gewächse südlicher Himmelsstriche, Pinien und Dattelpalmen hervor. Almälich erweitert sich das Thal zu einer reichen anmuthigen Landschaft, deren fernen Horizont Meer und Gebirge begrenzen. Fruchtbare Bäume durch Rebengehänge verbunden, wie in Kampaniens glücklichen Gefilden, schmücken die näheren Gründe und zeigen die üppige Fülle der Natur.

Zur Linken des Beschauers im Vorgrunde sitzt unter einem schattenden Platanus, an dem ein Rebenstock sich hinaufschlingt, und die unfruchtbaren Äste desselben mit schwellenden Trauben schmückt eine glückliche Fami-

lie der dies Paradies bewohnenden Naturkin-
 der. Ein junger kraftvoller Mann hält ein
 Kind, die erste süsse Frucht seiner Liebe,
 schaukelnd und dalend auf dem Schofse; ihm
 gegenüber sitzt die blühende Gattin desselben,
 und hält dem spielenden Kinde, um es an sich
 zu locken, eine volle Traube hin. Neben dem
 jungen Manne sitzt der Vater der Familie, ein
 ehrwürdiger Greis, den Kopf auf die Hand ge-
 stützt, und sieht freundlich den Spielen des
 kleinen Enkels zu. Ihm zur Seite steht ein
 Jüngling im Begrif, eine von dem Baume her-
 abhängende Traube für eine jüngere Schwe-
 ster zu pflücken, die sich an ihn schmiegt.
 Hinter der Mutter des Kindes sitzt eine andere be-
 reits erwachsene Schwester und blickt nach ei-
 ner andern Gruppe hin, welche die Mitte des
 Bildes einnimmt. Eine Mutter trinkt hier ihren
 neugebornen Säugling an der vollen Brust und
 blickt liebend auf ihn nieder; ein älterer Kna-
 be, der hinter ihr steht, blickt über ihre
 Schulter und tändelt mit dem Kleinen, und
 ein dritter jüngerer liegt neben der Mutter und
 hält, gleichfalls nach dem kleinsten blickend,
 einen Apfel in der Hand. Ihnen zur Seite liegt
 auf dem Rasen hingestreckt und schlummernd
 der Vater dieser kleinen Familie. Hinter ih-

man sieht man einen Knaben, der Beeren von einem Strauche pflückt. Rechts dem Beschauer, auf dem zweiten Grunde befinden sich einige Figuren in sitzender, liegender und stehender Stellung, theils Früchte essend, theils scherzend. Weiterhin tanzen auf einem Rasenplatze sechs Figuren Hand in Hand einen Reigen, und nicht weit von diesen sieht man in einer hervortretenden Krümmung des Flusses verschiedene badende und schwimmende Figuren, nebst andern am Ufer, welche laufen und einander haschen. Alle Figuren sind, wie im Stande, so auch im Kostume der Natur, völlig unbekleidet, und auch in der Landschaft ist noch kein Werk menschlicher Kunst sichtbar.

Die Heiterkeit und Freiheit des Geistes, die Carstens in dieser letzten Darstellung zeigte, und der Trieb, sich mit seiner Kunst zu beschäftigen, blieben ihm auch da noch, als er sich nicht mehr außer dem Bette erhalten konnte. In liegender Stellung und mit zitternden Händen versuchte er noch, zur Verkürzung der Zeit, einige Ideen aufzuzeichnen, bis ihm bald auch dazu die Arme ihre Kraft versagten. Der Verfasser besitzt noch die sieben

Blätter, die der sterbende Künstler in dieser Lage bezeichnet hat; sechs derselben enthalten *Scenen homerischer Schlachten*, und das siebente stellt dar, wie *Verres*, römischer Praetor in Sicilien die Bildsäule der *Diana* von dem Marktplatz zu *Segeste* entführen läßt. Es sind schwache, mit unsicherer Hand zitternd hingzeichnete Entwürfe, in denen man die Absicht des Künstlers bloß ahnden kann, weil die Hand sie nicht mehr bestimmt anzudeuten vermochte. Dies völlig heitere Bewusstsein behielt er bis zu dem letzten Augenblicke, wo der stete Reiz des Hustens, dem die ohnmächtige Brust nicht mehr entgegen wirken konnte, ihn in einem Blutsturz erstickte; und sein letztes Gespräch mit dem Verfasser, der ihn während seines letzten Krankenlagers fast nie verlies, etwa eine Stunde vor seinem Tode, betraf einen mitologischen Gegenstand, über den er zweifelhaft war, und aus seinem *Hederich* Auskunft zu haben wünschte.

So verglomm endlich auch der letzte schwache Funken seines edlen aber jammervollen Lebens; und *Carstens* starb, völlig entkräftet und fast bis zur Mumie ausgedörnt, am 25ten Mai 1798, nachdem er

nur eben sein vier und vierzigstes Jahr vollendet hatte.

Die Öffnung seines Leichnames, die der Arzt nach den römischen Verordnungen für pflichtmässig hielt, zeigte, was ohnehin keines Beweises mehr bedurfte, den höchsten Grad dieses Übels, die gänzliche Zerstörung der edelsten Eingeweide, und die physische Unmöglichkeit seines längeren Lebens.

Carstens wurde nicht, wie sonst bei der Beerdigung der Protestanten in Rom gewöhnlich ist, Abends bei Fackelschein, sondern früh beim Aufgange der Sonne, von wenigen Deutschen, die im Leben seine Freunde gewesen waren, begleitet, an dem gewöhnlichen Orte, neben der *Piramide des Cestius*, begraben. Nach Hinabsenkung des Sarges sprach der Verfasser an der offenen Gruft die nachstehenden Worte:

Landsleute und Freunde!

Ich würde das Gefühl der Freundschaft entweihen, wenn ich hier, am Grabe meines Freundes, seinem Werth eine studirte Lobrede halten wolte. Ihr alle habt *Carstens* gekant, und könnt ihm das Zeugnis nicht versagen,

dass er ein edler Mensch, ein verdienstvoller Künstler war. Das wird allen, die ihn genauer kanten, sein Andenken werth erhalten. Ihr wißt, was er *mir* war. Ich habe in ihm meinen treuesten, geliebtesten Freund verloren, und werde diesen Verlust, so lange ich lebe, betrauern. Ein siecher Körper und ein trübes Schicksal waren die Gefährten seines Daseins von Jugend auf; sie liessen ihn wenig Freuden des Lebens geniessen, und hinderten ihn, das Ziel zu erreichen, das die Natur selbst durch ein grosses Talent ihm bestimmt hatte. Aber sein heiterer, muthiger Geist war eben so sehr über die Widerwärtigkeiten des Lebens, als über die Schwächen seines Körpers erhaben; jene trug er mit männlichem Gleichmuth, diese mit Geduld. In der Kunst fand er den höheren Zweck und Genus seines Daseins; in ihr fand er reichlichen Ersatz für alles, was Schicksal und Glück ihm stiefmütterlich versagten; in ihr vergas er jedes niedere Bedürfnis; selbst in den schmerzlichen Leiden seiner letzten Krankheit linderte die Unterhaltung mit ihr seine Schmerzen und erheiterte seinen Geist. Frühe hat der Tod dem Wirken der edlen nach Vollkommenheit strebenden Seele, die in dieser gebrechlichen Hülle

wohnte, ein Ziel gesetzt. Carstens wuste,
 dass er kein hohes Alter erreichen würde, und
 mehr als einmal hatte er den Tod in der Nähe
 gesehen; aber dieser hatte, auch in den letzten
 Augenblicken, nichts Furchtbares für ihn.
 Im Bewusstsein eines schuldlosen Lebenswan-
 dels sah er ihm mit ruhiger Fassung entgegen,
 ohne Hofnung und ohne Furcht einer Zukunft,
 von der er nie etwas erwartet, die nie auf das
 Denken und Handeln seines selbständigen Gei-
 stes Einfluss gehabt hatte, und die ihn auch in
 seiner Todesstunde weder mit frohen noch
 bangen Ahndungen täuschte. Wohl wünschte
 er ein längeres Leben auf der freundlichen Er-
 de, um wenigstens Ein öffentliches, würdi-
 ges Denkmal seiner Kunst zu hinterlassen;
 denn auch ihn begeisterte, wie jeden Edleren,
 der Gedanke, im Gedächtnis der Nachwelt zu
 leben, und durch Werke des Geistes unsterb-
 lich zu sein. Aber die Parze durchschnitt es
 in der hoffnungsvollesten Reife, und die Vor-
 übungen seiner Kraft zu gröfseren, der Un-
 sterblichkeit würdigen Werken, sind der ein-
 zige Nachlas des auf der Mitte seiner Laufbahn
 dahin gerafften Künstlers. — Geist und Staub
 des Entschlafenen! theurer, geliebter Bruder
 und Freund! ich trenne mich auf immer von

dir. Du kehrst zurück in den Schoos der ewigen Natur, wohin auch wir dereinst, früher oder später, dir folgen. Ich trenne mich auf immer von dir, aber deine Freundschaft, deine Liebe, dein strebender Geist und dein redliches Herz werden mir und allen, die dich kanten, unvergeslich sein.

* * *

Nach dem Verluste seines Jahrgehalts lebte *Carstens* von seiner Kunst mit einem zwar nicht reichlichen, doch für seine wenigen Bedürfnisse eben zureichenden Auskommen. Aber sein leztes achtmonatliches Krankenlager erschöpfte bald den kleinen Vorrath seines Geldes, und brachte ihn in Noth und Schulden. Er sandte deshalb noch einige Monate vor seinem Ende drei seiner Arbeiten: *den Kampf Fingals mit dem Lodageiste*, die *Parzen* und *den Musentanz*, an den Kunsthändler *Frauenholz* in Nürnberg, um dieselben zu verkaufen. Dieser behielt sogleich das lezte, wofür das Geld erst nach des Künstlers Tode eintraf; die beiden andern blieben dort zurück, bis sich vielleicht ein Liebhaber dazu fände. Wäre *Carstens* gesund gewesen, so würde auch er,

er, wie mancher andere fremde Künstler, der während der Revolution ohne andere Mittel, als die seine Kunst ihm darbot, in Rom ausharrte, sich durch diese traurige Zeit glücklich hindurch gewunden haben. Aber, wenn er länger so siechend fortleben muste, so waren Mangel und Elend sein unvermeidliches Loos. Zu einer Zeit, wo fast jeder in Verlegenheit gerieth, und niemand das Ende jenes Zustandes absehen konnte, wo würde der nothleidende Kranke da einen helfenden Freund gefunden haben? In dieser Hinsicht war es gewis eine wohlthätige Fügung der Dinge für ihn, dass er schon im Anfange jener Begebenheiten starb. —

So endete früher, als der Gang der Natur es fodert, dieser edle Genius, in der vollen Reife seiner gebildeten Kraft, seine kurze, aber rühmliche Laufbahn. Wenige wurden von der Natur durch Anlagen, die einen großen Künstler möglich machen, so ausgezeichnet begünstigt; aber auch gegen wenige hat sich zu gleicher Zeit das Zeitalter so ungünstig, das Glück so stiefmütterlich, das Geschick so widerwärtig, und die Parze so feindselig erwiesen, als gegen ihn. Jeden Schritt zum

Ziele musste er dem Schiksale hartnäckig abkämpfen, oder durch mühseliges Ausharren abverdienen. Wohin hätte er gelangen können, wenn Zeitalter, Glück und Gesundheit sein Streben beflügelt hätten!

Ein der Kunst günstiges Zeitalter, wo Kunstsinn und Geschmak sich gegenseitig beleben, hebt oft auch beschränkte Talente zum Vortreflichen empor. Höhere, urkräftige Genien bilden blühende Schulen um sich her, wo mancher der sonst unbemerkt geblieben wäre, glänzend seine Bahn durchkreiset, dem dunkeln Planeten gleich, der Licht und Schwungkraft von der Sonne seines Systems empfängt. Im Gegentheile wird es auch dem größten Talente unmöglich sein, die Hindernisse, die ein ungünstiges Zeitalter seinen Bestrebungen entgegen stellt, zu überwinden, wenn es nicht durch günstige Umstände besonders unterstützt wird. Da nun auch dies sich nur selten ereignet, so kann man wohl annehmen, dass in einem, der Kunst ungünstigen Zeitalter, wie z. B. das unsrige ist, eine Menge glücklicher Talente sich selbst und der Welt völlig unbekant bleibt, und dahin schwindet, ohne je ihre Bestimmung geahn-

det zu haben; ja, dass auch von denen, die sich ihrer selbst bewusst werden, nur wenige sich entwickeln, und von diesen wenigen nur höchst selten Eines zu glücklicher Ausbildung gelangt; keines vielleicht das wird, was es in einem bessern Zeitalter, unter glücklicheren Umgebungen geworden wäre. So entscheidend ist der Einfluss des Zeitgeistes und der Umstände auf die Entwicklung des Menschen! und doch vermag auch wiederum ihre höchste Begünstigung nichts, wo die Natur den Beruf versagt hat.

Wenn nun, unter solchen Umständen, das Seltenste der Natur, ein ächtes Kunstgenie in der Welt erscheint, das mit aller Stärke des Instinkts die einzige Bestimmung seines Daseins fühlt, und derselben vom Glücke unbegünstigt entgegen strebt, so lässt sich vorhersehen, dass es in einer, auf seinen Zweck gar nicht berechneten Ordnung der Dinge, wie die unsrige; bei einem, dem Geiste wahrer Kunst so widerstrebenden Zeitgeiste, wie der herrschende, überall Widerstand finden, stets mit Hindernissen kämpfen, unglücklich sein, und wie eine Erscheinung aus einer andern Welt, seinem Zeitalter ewig fremd bleiben

werde. Dieses war, sein ganzes Leben hindurch, das Loos unsers Künstlers, der bei gleicher Ungeschmeidigkeit sich dem gangbaren Kunstleisten anzupassen, mit zwei Akademien zerfiel, den unter seinen, größtentheils von dem Geiste des Zeitalters befangenen, oder von Natur am Geistesauge geblendeten Kunstgenossen nur wenige verstanden, und den der Tod hinwegriss, als er *die* Stufe der Ausbildung erstiegen hatte, wo er durch reifere Arbeiten den Namen eines großen Künstlers verdienen konnte. So verkümmert die Pflanze einer milderen Zone unter einem rauhen und feindlichen Himmelstriche. Wann sie endlich bei mühsamer Pflege spät und kümmerlich ihre Blüthen entfaltet, so ist auch ihre Kraft erschöpft, und sie welkt hin, ohne ein Samenkorn für künftige Geschlechter anzusetzen.

Wir können nicht wissen, wie oft in der geheimen Werkstatt der Natur alle die Bedingungen glücklich zusammen treffen, unter denen es ihrer Bildkraft gelingt, die höchste Fülle und Harmonie physischen und geistigen Lebens zum Keime eines neuen Daseins zu gestalten, das den Schöpfergeist einer höheren, veredelten Natur in sich trägt. Aber wir dürfen

fen glauben, dass auch ihr das Vollkommene nur selten gelingt. Unendlich seltener aber noch fügt es sich, dass zu jenen inneren Bedingungen auch die äusseren sich, in der Folge des Lebens, glücklich beisammen finden, damit es sich fröhlich gedeihend entwickele, und in der vollen Blüthe des Strebens die Herlichkeit seiner Schöpferkraft unverkümmert vor Welt und Nachwelt entfalte. Darum ist denn auch ein durch Natur und Bildung glücklich in sich vollendeter Kunstgenius eine der seltensten Erscheinungen, die nur die glüklichen Zeitalter der Kunst durch ihre Gegenwart erfreuet, und einer wohlthätigen Gottheit gleich, durch die Herlichkeiten ihrer Kunstschöpfungen, Jahrhunderte lang die Welt beseligt.

Bequem lässt sich nun hier, am Ende seiner Laufbahn, des Künstlers gesamtes Vermögen, das wir in den verschiedenen Zeiträumen seines Lebens sich unter mancherlei Hindernissen entwickeln, trotz allen Widerwärtigkeiten strebend fortwachsen, und einer fruchtreichen Ernte vergebens entgegen reifen sahn, in Einer Übersicht zusammen fassen. Am besten mag dies geschehen, wenn wir einzeln

darlegen, was er in jedem Theile der Kunst geleistet hat. Denn da die Kunst ein zusammengesetztes, aus mancherlei wissenschaftlichen und technischen, materiellen und geistigen Elementen organisch bestehendes Ganzes ist, das durch jedes Künstlers eigenthümliche Bildkraft auf eine andere Weise gemischt und gestaltet wird, so läßt sich ein Kunstvermögen zwar wohl im Ganzen aufs Ungefähr schätzen, und nach seinen hervorstechenden Zügen charakterisiren, aber doch eigentlich nur dann richtig würdigen, wenn man es nach den verschiedenen Theilen der Kunst im Einzelnen prüft. Wer die Kunst nicht als einen bloßen Mechanismus, sondern als ein organisches Erzeugnis betrachtet, der wird auch bei einer solchen Zergliederung den lebendigen Geist des Ganzen nie aus den Augen verlieren. Und damit uns das hier um so weniger widerfahre, betrachten wir zuvörderst den *Stil* seiner Werke, in dem sich, wie in der Fisiognomie einer Bildung, Geist und Charakter des Ganzen ausdrückt.

S t i l.

Die Individualität des eigenen Subjekts abgerechnet, die kein Künstler in seinen Wer-

ken ganz verlängnen kann, scheint das Eigenthümliche seines Stils, und die wesentliche Verschiedenheit desselben von dem Stile der alten Maler, nach denen *Carstens* sich vornehmlich gebildet hat, darin zu liegen, dass jene, deren Kunst sich, im Dienste der christlichen, auf den Stamm des Judenthums gepfropften Religion, von der untersten Stufe der Nachahmung almälich durch Wahrheit und Schönheit bis zur idealischen Freiheit ausgebildet hatte, fast immer nur biblische und kirchliche Gegenstände behandelten, deren jüdischer Grundcharakter, in ihren Stil übergehend, denselben durchaus bestimmte, so dass er von dem späteren Einfluss der Antike nur eine geringe Modifikation annahm. Sie traten daher auch aus ihrem Kreise, wenn sie Gegenstände des heidnischen Alterthumes darstellen wolten, wie *Rafael*, als er die Fabel der *Psyche* in der *Farnesina* bildete, wo keine Darstellung derselben den wahren Charakter der Antike trägt, so vortreflich sonst in anderem Betracht jenes Werk ist. Etwas besser behandelte schon *Julius Romanus* antike Stoffe, besonders der üppigen Art; vor allen Künstlern jener Zeit aber hatte *Polidor*, durch vieles Studium alter Bildwerke, den Stil der-

selben angenommen; mehr jedoch durch glückliche Nachahmung ihres Geschmacks, als durch wahre, freie Aneignung ihres Geistes.

Carstens, der seinen Stil ganz auf den der Antike gegründet, und unter den Einflüssen der Werke *Michelangelo's* und *Rafaels* weiter ausgebildet hatte, übte seine Kunst nur an Gegenständen des heidnischen Alterthumes, am liebsten der heroischen Zeit; daher auch sein Stil vorzugsweise den Charakter derselben trägt, obwohl in der Komposition *Rafaels*, den er für den größten Meister der dramatischen Darstellung erkante, fast ausschliessend sein Vorbild war,

Diese Grundbestandtheile des Stils, die er durch langes Studium in seine Eigenthümlichkeit aufgenommen und damit verschmolzen hat, findet man in allen Arbeiten unseres Künstlers. Wäre *Carstens* in den Fall gekommen, biblische Gegenstände darstellen zu müssen, so würde er wahrscheinlich zu viel von dem sich angeeigneten Charakter des griechischen Alterthums hineingebracht haben, wenn er auch nicht seine Juden ganz in Griechen verwandelt hätte, wie neulich *Benvenuti von Arezzo* in seinem sonst in vielem Be-

tracht lobenswerthen Gemälde der *Judith*, die ihrem Volke das Haupt des Holofernes zeigt, gethan hat, wo *Judith* gleich einer *Juno* erscheint, eine Menge blonder Jünglinge und Mädchen grichische Bildung und Tracht zeigen, und blos der Hohepriester durch seine bekante Amtskleidung an das Judenthum erinnert.

Unser Künstler hat also durch sein Beispiel nicht nur diejenigen widerlegt, welche behaupten, der Stil der alten Maler des XVIten Jahrhunderts schicke sich nicht mehr für die Kunst unserer Zeiten: eine Sage, die man sonst wohl in Rom von Künstlern zu hören pflegte, welche im Ernste glaubten, der Stil der Akademie von *S. Luca*, oder jener der neuen französischen Schule, sei unsern Zeiten angemessener; sein Beispiel kann auch diejenigen eines Besseren belehren, welche in dem eben so grofsen Wahn stehen: dass die Gegenstände des heidnischen Alterthumes, so wie der Stil der alten Kunst, nicht mehr für die unsrige taugen, die sich nur an Gegenständen der christkatholischen Religion zu einer noch nie erreichten Höhe erheben, und nur durch diese eines allgemeinen Interesses fähig sein könne. In der That, eine Behauptung, die in

dem Augenblicke um so sonderbarer klingt, wo man sich froh fühlt, dass die abgeschmackten, bis zum Ekel wiederholten Darstellungen aus der katolischen Mitologie und Martirologie endlich einmal aufgehört haben, die bildenden Künste zu beschäftigen, und man kann wohl sagen zu misbrauchen, und wo man eben bemühet ist, dieselben wieder einer besseren Bestimmung zuzuführen; eine Behauptung, die sich auf den Wahn gründet, dass die bildenden Künste nur im Dienste der Religion gedeihen und blühen können, und dass wahres Kunstgefühl nur durch mystische Religionsgefühle zu erwecken sei. Aber diese frommen Kunstfreunde bedenken nicht, dass unser Zeitalter (der Deutsche spricht von dem seinigen) eben so wenig mehr durch christliche als durch heidnische Mitologie zu begeistern ist; dass also auch beide, in Hinsicht auf religiöses Interesse, der Kunst gleich ferne liegen; so wie der seit gestern Todte, so todt ist wie der, welcher vor Jahrhunderten starb. Sie bedenken nicht, dass Vergangenheit nie wieder Gegenwart werden kann, und dass es eben so unmöglich sein würde, die Kunst wieder zu ihrer einfältigen Kindheit, als unsere Zeit zu dem kin-

dischen Geist und Glauben der Zeiten zurückzuführen, der jene entwickelt hat; welches doch geschehen müste, wenn ihr frommer Wunsch in Erfüllung gehen sollte.

Die freigewordene Kunst, der Stütze aber auch zugleich des Zwanges der Religion enthoben, muß hinfort auf sich selbst ruhen, wie sie denn in der That auch immer auf sich selbst geruhet, und statt ihr Interesse von der Religion zu erborgen, vielmehr dieser selbst durch ihren Sinnenzauber ein allgemeineres Interesse gegeben hat. Wenn die Kunst zu ihrer Entwicklung der Volksreligionen bedurfte, so haben dagegen diese der Kunst ihre festere Gründung und ihre Verschönerung zu verdanken. Sie hat der alten die Bilder ihrer Gottheiten und Heroen, der neuen ihre Herrgötter, Kruzifixe, Madonnen und Heiligenbilder geschaffen, damit das Volk glaube und anbete. Religiöses und Kunstgefühl können auf diese Weise wohl in Eins zusammenfließen; dadurch aber gewinnt weder das eine noch das andere, vielmehr müssen beide in dieser Vermischung nothwendig ihre Lauterkeit einbüßen. Darum ist es auch immer dahin gekommen, dass in jeder Volksreligion endlich nur

noch der Pöbel dem Bilderdienste treu geblieben ist. Der Vernünftige aber hat in den Götter- und Heiligenbildern immer nur die schöne und erhabene Idee bewundert, das treffliche oder schlechte Kunstwerk gesehen.

Wahre, reine Religion ist für bildende Kunst ganz unfruchtbar. Ihr über alle Anschauung erhabener, nur dem Geiste bewuster Gegenstand verschmäht jede bildliche Darstellung. Volksreligionen können also nur in dem, was sie zu Volksreligionen macht, in der sinnlichen Einkleidung des Übersinnlichen, in ihren Sagen und Fabeln, der Kunst einen brauchbaren Stoff darbieten, und ihre Entwicklung und Ausbildung begünstigen. So sind denn auch wirklich einige Volksreligionen alter und neuer Zeit der Boden, oder, da die Kunst ihren eigenen Boden hat, eigentlich nur der *Dünger* gewesen, der die zarte Pflanze der Kunst aus ihrem Keim hervorgetrieben, genährt und ihre Blüthe entwickelt hat. Das Samenkorn aber, aus welchem diese Pflanze emporwuchs, ist eigener Natur und edlerer Abkunft. Es stammt von den edelsten Kräften der *Humanität*, und reift nur da, wo diese sich harmonisch entfalten. Der Stoff aller Volksreligionen im Gegentheil erzeugt sich aus

sinnlichen Anlagen der Menschennatur. Gefühl der Abhängigkeit von stärkeren Naturmächten, Unwissenheit, Furcht und Hoffnung sind seine Elemente, die, wenn sie sich mit Religionsideen gatten, den *Aberglauben* gebären, der dann, gleich einer Schmarotzerpflanze, die sich an alles hängt, woraus sie Nahrung saugen kann, auch an der Kunst emporwuchert, den Stamm derselben eine Zeitlang lustig umgrünt, aber heimlich ihre Lebenskraft austrocknet und verzehrt; wie es der neueren Kunst im Dienst der Kirche ergangen ist. Dass die alte Kunst nicht ein gleiches Schicksal hatte, kommt daher, weil sie selbst nach ihrem Bedürfnisse die Mitologie der alten Volksreligion gestaltete, und auf diese Weise mitten im Dienste derselben ihre Selbständigkeit auf eigenem Boden behauptete. Sie war, was die Kunst im Dienste einer Religion sein soll, Symbolik des Übersinnlichen durch die schönsten würdigsten Bilder der Natur. Die neuere Kunst hingegen hat der Volksreligion bloß gedient und in diesem Dienste ihre Selbständigkeit verloren. Nun muß sie, von jener abgetrennt und sich selbst wiedergegeben, erst diese wiedersuchen, und auf ihrem eigenen Boden Wurzel fassen.

So soll denn auch der Künstler, wie *Carstens* in wahrer Erkenntnis seines Zweckes wirklich that, seine Kunst hinfort nicht in der Religion, sondern seine Religion, d. i. den Gegenstand seiner reinsten Liebe, seines eifrigsten Strebens, seiner seligsten Gefühle, in seiner Kunst finden. Seinen Schöpfer mag er als das höchste, heiligste Wesen im Geiste und Herzen verehren; aber nur das Schöne und Erhabene der Natur, das Große und Würdige der Menschheit können die reinen Quellen seiner künstlerischen Begeisterung sein; oder er läuft Gefahr, ein Abgötter zu werden, der vor seinem eigenen Machwerk niederkniet, wie es manchen katolischen Künstlern wirklich ergangen ist. Die Kunst selbst wird ihn dann zur Wahl solcher Gegenstände leiten, die ihr Streben nach dem Ideale plastischer Schönheit vorzüglich, und auf die mannigfaltigste Weise begünstigen, also vor allen zu den Gegenständen der alten Mitologie, wo Geschichte und Fabel, Göttliches und Menschliches, Dichtung und Plastik, sich wunderbar vereinigen; die bereits von den Alten der Kunst so glücklich zugebildet sind, und an denen ihre Künstler das Ideal der Schönheit, das der Kunst aller Zeiten Vorbild und Leitstern sein soll, ent-

wickelt haben. Hier hat der Künstler ein unendliches Feld voll des glücklichsten Stoffes, wo sein Streben nach dem Ideale durch nichts beschränkt wird. Hier hat er überdies den grossen Vorthail neu sein, und einen Stil bilden zu können, der, wenn er gelänge, jede Forderung des reinsten Kunstgeschmacks zu befriedigen fähig sein müste. Dazu sind weder der Geist und Zweck der katolischen Religion überhaupt, noch die Gegenstände ihrer jüdischchristlichen Mitologie und Martiologie tauglich, was auch hier und dort auftauchende Schwärmer darüber fantasiren mögen. —

Unser Künstler war auf dem rechten Wege zu diesem Ziele. Da er die Gabe, den eigenthümlichen Karakter der Dinge aufzufassen, in hohem Grade besas, so hatte er sich aus den Kunstdenkmälern der Alten, mit Beihülfe des fleissigen Studiums ihrer Schriftsteller eine seiner Kunst völlig angemessene Vorstellung vom grichischen Alterthume daraus erworben, welcher gemäs alles, was er bildend dachte, sich in seiner plastisch dichtenden Fantasie kunstmäfsig gestaltete. Seine gänzliche Unbekantschaft mit den künstlichen, aller wahren Kunst widerstrebenden, Verhältnissen,

Sitten und Manieren der heutigen Welt hatte diese reine Ansicht des Alterthums vorzüglich in ihm begünstigt. Der ewige Widerstreit des Modernen mit dem Antiken, der gewöhnlich dadurch geschlichtet wird, dass man jenes nach diesem, oder dieses nach jenem modelt und zustutzt, wodurch denn ein charakterloses Gemisch von beiden entsteht, war für ihn gar nicht da. Das Modernste, was je auf seinen Geist eingewirkt hatte, waren die Werke *Michelangelo's* und *Rafaels*; aber auch diese wirkten nur nach dem früheren Einfluss der Antiken auf ihn. So bildete er sich endlich einen Stil, der ganz dazu geeignet war, eine Schule zu begründen; wie denn auch seine Werke selbst schon eine Schule in der höheren Bedeutung des Wortes, d. i. einen eigenen musterhaften Kreis genialischer Kunstgebilde ausmachen, in denen sich, neben den stufengängigen Fortschritten des Künstlers, der Geist des Alterthums mit der Darstellungsweise der neueren Kunst vereint, treuer und reiner spiegelt, als in irgend einer der bekanten Kunstschulen.

Z e i c h n u n g.

Seit *Carstens* sich ganz der Kunst widmete, hat er nie mehr einen Gegenstand nachgezeichnet.

net. Er studirte blos betrachtend, indem er den Gegenstand seines Studiums oft und alseitig aufs genaueste beobachtete; die Gestalt nebst dem Charakteristischen desselben seiner Einbildungskraft einzuprägen, und dann von dem so Aufgefaßten in eigenen Arbeiten die Anwendung zu machen suchte.

Dass er in diesem Verfahren nicht blos mit dem Gedächtnisse die Formen und Umrisse der Gegenstände auswendig lernte, sondern sie lebendig in seinen Sinn aufnahm und seiner Bildkraft aneignete, beweist die Art der Anwendung; noch mehr aber das eigene innere Leben seiner Bildungen. Auch kam ihm dabei das plastische Vermögen seiner Einbildungskraft, das Bild der Gegenstände nicht blos als einen Schemen auf der Fläche, sondern als wirklich rund aufzufassen, sehr zu statten. Er begrif dadurch um so leichter die Formen der Gestalt auch innerhalb des Umrisses. Indessen hatte doch diese Art zu studiren auf den Charakter seiner Zeichnung einen sichtbaren Einfluss. Er strebte in den Formen nach Bestimmtheit, in den Verhältnissen nach Gröfse, in den Umrissen nach Schönheit; durchgängig nach Idealität. Diese Zwecke hat er auch im

Ganzen glücklich erreicht. Bestimmtheit, Grösse, Schönheit kommen in seiner Zeichnung dem Auge überall entgegen; und seine Gestalten sind immer idealischer Natur. Aber der prüfende Blick des Kunstrichters vermisst in vielen die durchgängige Korrektheit. In dem Streben nach grossen Verhältnissen sind ihm zuweilen die äusseren Glieder, besonders die Füsse, zu klein gerathen; welches auch dem *Michelangelo* nicht selten begegnet ist, der ihn eigentlich auch zu diesem Fehler verleitet hat. Den Formen und Gelenken der Glieder fehlt zuweilen das gründliche Verständniss, weshalb es auch den Umrissen an durchgängiger Richtigkeit fehlt. Seine Gestalten, denen nie Leben und Ausdruck mangelt, bewegen sich fast immer natürlich und gefällig; und seltener ist in diesem Punkt die Richtigkeit verletzt.

Es ist nicht zu zweifeln, dass ein Künstler von vorzüglichen Fähigkeiten nicht auch ohne Nachzeichnen, auf dem Wege blofser Betrachtung und fleissiger Uebung in eigenen Erfindungen, endlich dahin gelangen könne, die menschliche Gestalt in jeder Stellung und Ansicht vollkommen richtig zu zeichnen. Um

aber nach der bloßen Vorstellung eine Zeichnung so auszuführen, dass sie in allen Theilen fehlerfrei, und wie nach der Natur ausstudirt erscheine, ist nothwendig, dass der Künstler die Gegenstände, die er darzustellen hat, bis in ihre kleinsten Theile nicht bloß durch das Auge, sondern auch mit dem Verstande ihre Konstruktion durchaus so gründlich und genau kenne, als ob er selbst sie erdacht und geschaffen habe. So durchaus gründlich, vermittelst seines tiefen anatomischen Studiums, konnte vor allen anderen *Michelangelo* den menschlichen Körper; und dadurch ist er auch, in der Darstellung desselben, vor allen andern so bewundernswürdig und unerreichbar groß.

Da nun aber *Carstens* bei weitem nicht diese tiefe und gründliche, sondern nur eine nothdürftige Kenntnis der *Anatomie* besaß, und auch in der *Perspektiv*, der zweiten Grundkenntnis des Malers, ohne welche keine strenge Richtigkeit der Zeichnung möglich ist, praktisch nicht hinlänglich regelfest war, so konnte alle Übung und Fertigkeit seiner Einbildungskraft, alle Treue seines Gedächtnisses, ihn nicht vor manchen Unrichtigkeiten im Einzelnen schützen, so sehr er auch dagegen auf

seiner Hut war. Aber diese Mängel, die nicht sowohl seiner Art zu studiren, als vielmehr seiner stets beschränkten Lage, die ihn an der Erwerbung der nöthigen Hülfskentnisse hinderte, beizumessen sind, werden durch einen eigenthümlichen Vorzug, durch die individuelle Einheit des Karakters, durch die Bedeutsamkeit und den lebendigen Ausdruck seiner Gestalten, die auch den Figuren der korrektesten Zeichner so oft fehlen, vergütet. Damit begegnete auch *Carstens* seinen tadelsüchtigen Gegnern, welche behaupteten, er könne wohl komponiren, aber nicht zeichnen. Indem er ihnen zugestand, dass im Einzelnen seiner Arbeiten manche Unrichtigkeit zu tadeln sein möge, zeigte er ihnen, dass ihre eigene Zeichnung im Grunde noch viel schlechter sei, weil daran, aller nach Modellen mühsam angestudirten Korrektheit der Theile ungeachtet, das Ganze nichts taue.

Wahl des Stoffes.

Bei der grossen Mannigfaltigkeit in der Wahl der Gegenstände für eine Darstellung ist es merkwürdig, dass der Künstler nie einen Stof aus der *römischen Geschichte* behan-

delt hat, die jetzt fast ausschliessend das Feld der französischen Schule geworden ist. Carstens behandelte jeden für malerische Darstellung günstigen Stoff, der sein Kunstinteresse in vorzüglichem Grade erregte; und so finden wir ihn bald mit einem Stoffe aus der nordischen Mitologie und der Ossianischen Welt, bald mit der Idee eines neueren Dichters beschäftigt; am liebsten aber behandelte er Gegenstände des griechischen Alterthums aus der homerischen Welt, und was der nahe liegt, und zu ihnen kehrte er immer wieder zurück, weil sie die einfache, ruhige Grösse und die reine Idealschönheit, nach der er strebte, vor allen andern begünstigten. Er vermisste diese Eigenschaft an den Gegenständen der römischen Geschichte, die zwar dem Maler Gelegenheit darbieten, Reichthum, Pracht und theatralischen Pomp zu zeigen, ihm aber den höheren Forderungen, die Er zu leisten strebte, ungünstig und widerstrebend schienen. Da überdies das römische Kostüm die Freiheit des Künstlers auf mancherlei Art beschränkt, und ein eigenes Studium fodert, so hielt er es, besonders in seiner Lage, für zweckwidrig, auf das Studium solcher Dinge, welche den höheren Zweck der Kunst vielmehr beschränken,

als befördern, viel Zeit und Mühe zu verwenden. Wenn der Künstler hier nicht blos in Bezug auf sich urtheilte, so würde sich wider jene Behauptung manches einwenden lassen; da in ihrer Art auch die römische Geschichte unstreitig ein fruchtbares und reiches Feld malerischer Stoffe darbietet. Nur müste auch der Stil solcher Darstellungen seinen eigenen von dem Stile der grichischen Heroenwelt ganz verschiedenen Karakter haben; der jedoch so schwer nicht zu finden sein dürfte, da schon *Rafael* und *Julius Romanus* denselben in der *Schlacht Konstantins* und einigen andern Werken aus den römischen Denkmälern glücklich in die Malerei übertragen haben. Vergleicht man aber beide Arten des Stils mit dem Ideale, so ist nicht zu läugnen, dass im Allgemeinen des Künstlers obiges Urtheil über die Gegenstände des römischen Alterthums gegründet, und seine Bemerkung, dass auch die *grichischen Krieger als Helden*, die *römischen Helden* aber nur als *Krieger* gebildet werden können, sehr richtig ist, und das Verhältniß, worin beide zum Ideale stehen, treffend bezeichnet. In der That wird auch die durch die alten Dichter und Künstler zum Ideal veredelte Heroenwelt der Grichen für die bildende Kunst

immer ein günstigeres Feld, und für den Geschmak eine reinere und reichere Quelle der Schönheit sein, als das kriegerische Zeitalter der Römer, dem, bei allem Heroismus des Muthes und der Gesinnung, doch eine gewisse durch die Kunst nicht genug veredelte Roheit anhängt, die mit der Reinheit des Ideales nicht wohl verträglich ist.

Aus derselben Ursache hat unser Künstler auch keine Gegenstände der biblischen Geschichte behandelt. Zwar hielt er das patriarchale Zeitalter der ebräischen Vorwelt für eine ergiebige Quelle malerischer Bilder; und durch *Rafaels* treffliche Darstellungen in den *Logen* des Vatikan war es ihm noch lieber geworden; aber dennoch blieb es seinem durch grichische Kunst und Dichtung gebildeten Sinne weniger genügend, als das schönere Alterthum der Grichen. Zu Gegenständen der christlichen Mitologie oder gar der Legenden und des Marterthums hätte er sich noch weniger verstanden. Diese waren ihm, wie jedem Menschen von unbefangenen Geiste und gesunder Empfindung, ihres undeutenden, oft albernem, oder hässlichen und ekelhaften Inhalts wegen zuwider; und aus

jener meinte er, seien die besten Momente schon von guten Künstlern so gut, und von schlechten so oft dargestellt worden, dass man daran für immer genug habe.

Man hat dem Künstler vorgeworfen, dass er zu sehr darauf ausgegangen sei, neue, unbekante Gegenstände darzustellen. Wenn dieser Vorwurf auch durch die Menge neuer, von ihm zuerst behandelter Stoffe gegründet scheinen möchte, so ist er es doch in der That nicht. Seine so häufige Wahl neuer, ungewöhnlicher Gegenstände hatte einen andern Grund, und der Verfasser kann hier um so eher ein Wort zur Berichtigung dieses Missverständes sagen, als er des Künstlers Gedanken über diesen Punkt, und die nähere Veranlassung zu mehreren seiner Erfindungen sehr wohl kennt.

Carstens gehörte freilich nicht zu denen, welche behaupten, in der Historienmalerei komme auf den Inhalt nur wenig, das Meiste auf die Ausführung an; der Künstler thue daher wohl, sich immer in dem Kreise bekannter, also auch von Meistern und Stümpfern bereits bis zum Überdruß behandelter Gegenstände herumzudrehen (wozu freilich die Maler im

Dienste der Kirche genöthigt sind). Im Gegentheile hielt er dafür, dass die Wahl des Inhalts und die Poesie der Erfindung die Hauptsache; und, wo sie mislungen oder vernachlässigt worden, ein Kunstwerk auch bei der besten Ausführung mittelmässig sei; und dass es dem erfindenden Künstler frei stehen müsse, das Gebiet der Kunst mit neuen Gegenständen zu bereichern, die der malerischen Darstellung fähig und würdig sind, ohne Rücksicht ob die Gegenstände allgemein bekannt seien, oder nicht. Darum aber glaubte er doch keinesweges, dass das Neue, blos als solches, irgend einen Werth habe; und um mit Belesenheit zu prunken, hat er gewis nie einen unbekannten Stof gewählt. Dass *Carstens* so viele neue Gegenstände behandelt hat, war eine natürliche Folge seiner vertrauteren Bekantschaft mit den alten Schriftstellern, die wohl wenige Künstler so aufmerksam und wiederholt gelesen haben. Während des Lesens entstanden ihm ungesucht Bilder die Menge, unter denen er nur die festhielt, die seinen Darstellungstrieb vorzüglich reizten, und ihm zur malerischen Behandlung vorzüglich geeignet schienen. Dies war besonders der Fall, wann er einen alten oder neuen Schriftsteller

zum erstenmale las. So z. B. entstand eine seiner letzten und schönsten Kompositionen, die mehrerwähnte Scene aus dem Vten Gesange der *Danteschen Hölle*, durch *Schlegels* Darstellung dieses Gedichts in den *Horen*, aus der er dasselbe zuerst kennen lernte, da er italienische Dichter in ihrer eigenen Sprache nicht lesen konnte. So fasste er die Idee zu einer Darstellung der Scene, wo *Verres* das Bild der *Diana* von dem Markte zu *Segest* entführen läst, die ihn noch auf seinem Sterbelager beschäftigte, aus der in *Goldhagens* griechischer und römischer *Antologie* übersezten Stelle einer *Rede des Cicero gegen Verres*, wo diese Gewalthandlung ausführlich erzählt ist, die er kurz vorher zuerst gelesen, und wozu ihm überdies die neueste Kunstplünderung Roms Bilder und Empfindungen genug dargeboten hatte. Der Verfasser könnte die ähnliche Entstehung von mehreren Kompositionen des Künstlers, die er entweder sogleich aufzeichnete, oder noch eine Weile in Gedanken trug, angeben. Überhaupt kam *Carstens* nicht leicht in den Fall, einen Gegenstand zu wählen, der ihn nicht lebhaft interessirt, dessen Bild sich ihm nicht von selbst dargeboten hatte. Denn da er immer nur zunächst für sich arbeitete,

so konnte er auch in der Wahl der zu bearbeitenden Stoffe ganz seinem Antriebe folgen; und er wuste diese Freiheit, die grofsen, vielbeschäftigten Malern selten zu Theil geworden ist, zu schätzen; doch hätte er für die Vortheile ihrer Abhängigkeit gern einen Theil derselben hingegeben. In früheren Zeiten, wo er mehr allegorisirte, und von der Gröfse des *Michelangelo* begeistert, diesem nachzustreben versuchte, mochte er öfter in dem Falle gewesen sein, nach Gegenständen zu suchen, die ihm Veranlassung zu grofsen, mächtigen Gestalten gaben; und so erhielten auch noch später einige seiner vorzüglichsten Erfindungen dieser Art, die *Schöpfungsgruppe*, der *Lodageist*, und die *Nacht mit ihren Kindern*, ihr Dasein.

Wenn *Carstens* ausserdem zuweilen Gegenstände behandelt hat, die entweder seiner Kunst überhaupt, oder seinem Vermögen nicht angemessen waren, so mus man diese Fälle als Misgriffe der Beurtheilung betrachten, zu denen irgend ein lebhaftes Interesse an solchen Gegenständen ihn verleitete, und dergleichen den grösten Künstlern, dichten- den und bildenden, wohl zuweilen begegnen.

Er wuste besser als viele, was seine Kunst fodert, und was sein Kunstvermögen am besten leistete; aber vom Wissen zur Ausübung giebt es mancherlei Irwege, welche glücklich zu vermeiden auch das gebildetste Genie nicht immer kalte ruhige Besonnenheit genug hat.

A u s d r u c k.

Wenn wir in Hinsicht auf diesen Theil der Kunst die großen Maler unter den neueren mustern, so finden wir, außer *Rafael*, keinen der in demselben *allumfassend* zu nennen wäre, der das Vermögen, für jeden Charakter die ihm entsprechende Bildung zu erfinden, in seinem ganzen Umfange besessen hätte. Ihm allein gelang der Ausdruck jedes Charakters, jeder Gemüthsbewegung und Leidenschaft, durch die ihr entsprechende Fisiognomie und Geberde, und selbst in verwandten Charakteren wiederholte er sich nicht; daher auch in allen Werken *Rafaels*, ein paar Köpfe ausgenommen, die er vorsezlich wiederholt hat, keine Fisiognomie zweimal vorkommt. Alle anderen großen Maler sind im fisiognomischen Ausdruck mehr oder weniger beschränkt, ihnen gelingen nur Charaktere einer gewissen Gattung. *Leonardo da Vinci*

hat zu wenig groſſe Werke hinterlaſſen, um ſein Vermögen für den Ausdruck ganz zu entfalten. Nach ſeinem *Abendmal* zu urtheilen, war es allerdings von groſſem, nach der Einſörmigkeit ſeiner weiblichen Fisiognomien aber, nur von beſchränktem Umfange. Auch *Dominichino*, nach *Rafael* der gröſte Meiſter im Ausdruck, noch mehr aber *Correggio*, *Parmeggiano*, *Guido*, *Guercino*, *Albano*, haben ihren beſchränkten Kreis, man könnte ſagen ihre eigene Familie von Geſichtern, gewiſſe Lieblingsfisiognomien, Mienen und Stellungen, die ſie zu wiederholen nicht müde werden. *Rafael* gleicht dem groſſen, univerſellen Schauspieler, der ſich in jeden Karakter verſetzen kann, dem jede Rolle gelingt; die anderen Künſtler gleichen guten, aber beſchränkten Schauspielern, deren Talent nur in einem oder wenigen Fächern, nur in gewiſſen Rollen glänzt.

Schwerlich laſſen ſich in dieſem Theile die jedem Talente von der Natur geſetzten Schranken durch Kunſt überraſchen; da der Ausdruck der Charaktere und Affekte lediglich vom Gefühle abhängt. Wem das Talent des Ausdrucks verſagt iſt, der wird es durch kein

Streben erlangen, höchstens wird ihm nur eine Übertreibung davon gelingen; er ist zur dramatischen Malerei nicht berufen. Nur wer es besitzt, findet nicht allein die Fisiognomie des Charakters, sondern auch in jedem Falle das richtige Maas des Ausdrucks. Darum ist auch das Vermögen Individualität zu erschaffen die eigentliche Grundlage und der sicherste Prüfstein des plastischen Genies, so wie der fisiognomische Ausdruck die Grundlage jeder andern Art des Ausdrucks ist. Er ist das Bleibende, an welchem der pathognomische und mimische Ausdruck vorübergehend erscheinen. Wahrer bestimmter Charakterausdruck wird daher auch seltener gefunden, als der wahre Ausdruck bestimmten Leidens und Handelns, der auch an charakterlosen Gestalten erscheinen kann, obgleich er dann nur wenig Theilnahme erregt. Dieser läßt sich der Natur ablernen; der Künstler darf ihn nur richtig auffassen, und treu nachbilden. Jenen muß seine Einbildungskraft erfinden. Gemüthsbewegungen von gleicher Art und Handlungen zu gleicher Absicht haben auch eine gleichförmige Art ihres Erscheinens. Der Charakter allein ist individuell; ist er das nicht, so ist er unbestimmt. Eigenthümlich und bedeutend

kann also auch eine Fisiognomie nur dadurch sein, dass sie einen bestimmten eigenthümlichen Charakter ausdrückt.

Carstens besas das Talent, einem gegebenen Charakter gemäs die demselben entsprechende Fisiognomie in seiner Einbildungskraft aufsteigen zu lassen, in einem hohen Grade; er war also auch in der Charakteristik seiner Köpfe glücklich; und war auch sein Kreis nicht allumfassend wie *Rafaels*, so war er doch umfassender als der Kreis irgend eines der obengenanten Maler. Fähig alles auszudrücken was ihn lebhaft und innig gerührt, oder durch ein hohes Interesse begeistert hatte, zog er, bei seiner vielseitigen Empfänglichkeit, Vieles mit Glück in seinen Kreis; und eigentlich lag aufserhalb desselben nur das, was der natürlichen Stimmung und Empfindungsweise seines Gemüths als unbedeutend oder fremdartig widerstand. Dahin gehörte zuvörderst alles Affektirte, Gezierte, Gemeine, Frivole, Wollüstige; dann auch das bloß Liebliche, Tändelnde, Empfindsamzärtliche, Zierlichschöne. Jenes war der Wahrheit und Würde, dieses dem Ernste seiner Empfindung, so wie alles Moderne seinem Geschmack, zuwider.

Kinder kommen nur selten in seinen Darstellungen vor; auch kante er die Natur derselben nur aus der zweiten Hand, vornehmlich aus *Rafaels* drallen, kräftigen Buben und aus *Fiamingos* Kindern. Der *kleine Achill* in den *Argonauten*, so wie *Tod* und *Schlaf* in der *Nacht* gehören schon ins Knabenalter. Auch junge weibliche Gestalten hat er nur wenige gebildet; doch gelang ihm der Ausdruck zarter jungfräulicher Unschuld und Schönheit in den Köpfen derselben sehr wohl, wie seine *Polyxena* in *Priam* und *Achill*, die *Grazien* im *Musentanz*, einige weibliche Figuren in der *Schlacht der Kentauren und Lapithen*, und im *Eteokles* zeigen. Doch gelangen ihm noch besser weibliche Gestalten im Charakter idealischer Wesen, die hohe Schönheit, mit Ernst und Gröfse vereint, fodern; wie in der *Nacht*, der *Nemesis*, den *Erynnien* und *Parzen*, deren Individualität er selbst erfand, und die einem Maler sanfter Weiblichkeit, einem *Guido*, *Dominichino*, schwerlich gelungen wären. Eine seiner vorzüglichsten weiblichen Bildungen ist die traumdeutende Priesterin in dem *Orakel des Amfiaraos*. Ohne Ausnahme gehörten die Charaktere jedes Alters und jeder Klasse vom stärkeren Geschlecht, vorzüglich aber *Helden*
und

und *Alte*, seinem Kreise an. Aus dem frühesten Jünglingsalter sind sein *Ganimes*, und *Hylas* in den *Argonauten*, — aus dem reiferen: der rückwärtsblickende Jüngling im *Sokrates*, die Jünglinge im *Homer* und im *Jason*, die vorzüglichsten. Mänliche Gestalten von der verschiedensten Individualität finden sich vornehmlich in den beiden *Barken* und in der *Hölle*. Wie sich der Künstler homerische Helden gedacht hat, sieht man in den *Argonauten*, im *Achill* und *Priam*, im *Zelte Achills*, im *Kampfe Jupiters mit den Titanen*, in den beiden *Oedipen*, im *Jason* und *Eteokles*; die beiden letzten besonders gehören so wie sein *Fingal* zu dem Gelungensten in dieser Gattung. *Oedipus in Kolon*, *Homer*, der sitzende *Alte* im Vorgrunde und der fönizische *Kaufman* in demselben Bilde, und *Priam* zu den Füßen *Achills*, zeigen wie er das Alter in ehrwürdigen Greisen, — sein *Fias* in der *Schöpfungsgruppe* und der *Lodageist*, wie er es in dem erhabenen Charakter übermenschlicher Wesen auszudrücken wuste. Dass *Carstens* in seinen allegorischen Erfindungen den Charakter der abstrakten Wesen immer symbolisch durch die Gestalt auszudrücken suchte, und darin meistens glücklich war, ist schon an einer an-

dern Stelle bemerkt worden, und wir dürfen hier nur an seine *Nacht*, an die *Nemesis* in derselben, an seine *Furien* und *Parzen*, an die *Winde* in der *Dantischen Hölle*, an den *Morfeus* im *Orakel des Amfiaraos*, an die *Schöpfungsgruppe* und den *Lodageist* erinnern.

Obgleich der feurigen Fantasie des Künstlers heftig bewegte Scenen und Affekte vielleicht angemessener waren, so zog doch oft sein Gefühl die Darstellung ruhiger oder gemäßigter Momente vor, welches in diesen einen innigeren Genus fand, als in heftigen und stürmischen. An Darstellungen von Blut- und Mordscenen, an denen die neue französische Schule so gern ihr kaltes Feuer übt, fand er am wenigsten Gefallen; an solchen nämlich, wo ein Mord als Haupthandlung ausschliessend das Gefühl in Anspruch nimmt; an Schlachten hingegen, wo das Getümmel streitender Kräfte zugleich die Fantasie lebhaft beschäftigt, nahm er grosses Gefallen. *Konstantins Schlacht* war immer ein Gegenstand der Bewunderung und des Studiums für ihn, so oft er den Vatikan besuchte. Aus demselben Grunde gefiel ihm unter allen Darstellungen des *Kindermordes* auch nur die *Rafaelische*.

Bei dieser Vorliebe für ruhige Sceuen verstand er zugleich die Kunst, sie durch Mannigfaltigkeit des Ausdrucks so interessant zu machen, dass sie den Betrachter oft länger fesselten, als andere Bilder, die ihr Hauptinteresse dem Gegenstande verdanken. In dieser Hinsicht sind seine *Argonauten beim Chiron* und sein *Homer* merkwürdig. Beide Bilder haben gemeinschaftlich, dass eine versammelte Menge mit Aufmerksamkeit auf etwas horcht, das ihre Gemüther angenehm bewegt. In dem einen sind es Helden, die dem Gesange des *Orfeus*, in dem andern Hörer gemischter Art, die dem Gesange *Homers* horchen. Das Interesse in diesen Darstellungen, wo eigentlich nicht *gehandelt* wird, wo blos etwas *vorgeht*, hat der Künstler zuvörderst durch die Menge schöner Gestalten und bedeutender Fisiognomien bewirkt, und nächstdem durch den mannigfaltigen Ausdruck einer und derselben Empfindung auf so vielen und so verschiedenen Gesichtern, der von mancherlei kleinen, aus den Umständen sich ergebenden, Motiven unterstützt wird.

Zu dieser Gattung ruhiger Darstellungen gehören auch: die *Nacht mit ihren Kindern*;

die *Parzen*; das *Zelt Achills*; die schwebende *Schöpfungsgruppe*; der in Schwermuth versunkene *Ajax*, und das *Orakel des Amfiaraos*. Es sind Darstellungen ohne bestimmten Moment, und man kann sie als stehende Erscheinungen betrachten, die der Künstler vor das Auge des Betrachtenden rückt; in dem letzten machen die Erscheinungen in den Pforten der Träume gleichsam ein Bild im Bilde aus.

Zu den ruhigeren Szenen mit bestimmtem Moment gehören: das *Gastmal des Plato*; die *beiden Barken*; *Achill und Priam*; *Oedip in Kolon*; *Jasons Ankunft in Jolkos*; *Helena auf dem Skäischen Thore*; *Sokrates im Korbe* und die *Hexenküche aus Faust*. Und welche Verschiedenheit der Behandlungsweise in so verschiedenen Gegenständen! Die Luzianische Laune in den *beiden Barken*; die heitere Festlichkeit in dem *Gastmale*, wo *Alzibiades* den *Sokrates* bekränzt, und der komische Ernst in der Scene aus den *Wolken*, wo *Aristofanes* diesem berühmten Weisen eine Apotheose anderer Art bereitet; dann wieder die Innigkeit des Gefühls in dem Jammer der beiden hilflosen Greise des flehenden *Priam* und des blinden, heimatlosen, mit Fluch belasteten *Oe-*

dip; dann der Gegensatz der Empfindungen im schwerbetroffenen *Pelias* und dem froh erstaunenden Volke bei *Jasons* plötzlicher Göttererscheinung in *Jolkos* mit ächt Pindarischer Begeisterung, legen des Künstlers Vermögen, seinen Gegenstand in den bedeutendsten Zügen aufzufassen, und ihm den eigenthümlichen Ton abzugewinnen, hinreichend an den Tag. So viele glücklich gelungene Erfindungen dürfen wohl für einige andere minder gerathene Nachsicht fodern. Zu diesen rechnen wir: den *Musentanz*; den *Kampf Achills mit dem Skamander*; *Zeit und Raum*, und die Scene aus dem *Oedipus Tyrannus*.

Gehen wir von den ruhig bewegten Scenen stufenweise zu den stärker bewegten, heroischen und pathetischen fort bis zu denen, welche Gesichte einer dichterischen Fantasie darstellen, also auch einen Künstler fordern, dessen Einbildungskraft dergleichen dichterische Stoffe plastisch zu bearbeiten weis, so werden wir erst da den Künstler in seiner eigentlichen Heimat finden. Mit Gegenständen dieser Art, die kühne Grosheit, Heldensinn und Pathos vereinigen, beschäftigte sich seine Fantasie am liebsten, und die Darstellung der-

selben gelang ihm besonders glücklich. Dies beweisen der *Engelsturz*; der *Titanenkampf*; die *Kentauren- und Lapithenschlacht* und das *Luzianische Gegenstück derselben das Gastmal*; *Eteokles*, der von den Furien gequälte *Oedip*; das *Trauerspiel in Yorkshire*; vor allen aber seine *Hölle nach Dante*, eine der letzten Kompositionen und zugleich die fantasie-reichste, kühnste und gereifteste Dichtung seines Genius, die leider, wie manche andere seiner Erfindungen bloß Umriss geblieben ist; denn er zeichnete gern jedes Bild, so wie es in seiner Vorstellung gereift war, sogleich auf, damit es nicht wieder von anderen Gegenständen verdunkelt würde; und so sammelte sich eine Menge von Entwürfen, die er ausgeführt haben würde, wenn er länger gelebt hätte.

In den vier und zwanzig Darstellungen aus der *Argonautik* finden sich Scenen jeder hier angegebenen Gattung.

K o l o r i t.

Wir fassen unter dieser Ueberschrift *Malen* und *Koloriren* zusammen, obwohl beide eigentlich wie Mittel und Zweck verschieden

sind. *Malen*, als ein blos technischer Theil der Kunst, läßt sich durch Kentnis der Handgriffe, Übung und Fleis erlernen, und auch beschränkte Köpfe ohne wahres Kunsttalent können es darin zu großer Geschiklichkeit bringen. *Koloriren* setzt eine besondere Anlage voraus, die in der Empfindung gegründet, und ein wesentlicher Bestandtheil des Kunsttalents ist, der den Künstler zum Maler, und den Maler zum Künstler macht; die Anlage nämlich: den eigenthümlichen *Stoff* und die *Farbe* der Gegenstände unter den Einflüssen des Lichts und der Luft mit Empfindung aufzufassen, und in der Nachbildung mit charakteristischer Wahrheit auszudrücken. Diese Anlage ist das *Talent zum Koloristen*, das jedoch weit seltener zu sein scheint, als man dem Anscheine nach vermuthen sollte, da Farben fast auf alle Menschen einen lebhaften Eindruck machen. Genauer betrachtet findet man aber auch, dass es nicht sowohl die Wahrheit der Farbe, als vielmehr die *charakteristische Wahrheit des Stoffes* ist, was man im Kolorit der meisten Maler vermisst; und besonders *des Stoffes*, der unter allen am schwersten nachzunehmen ist, des *Fleisches*, das so wenige Maler mit einer den betastenden

Blick befriedigenden Täuschung auszudrücken vermocht haben.

Dass *Carstens* in diesem Theile der Kunst am weitesten zurückgeblieben ist, haben wir bereits in seinem Leben angemerkt. Schon der Anlage nach gehörte er zu den Künstlern, die mehr von den *Formen* als von den *Farben* der Erscheinungen gerührt werden, also auch dem Zuge dieser Empfänglichkeit folgend, ihre Aufmerksamkeit mehr auf jene als auf diese richten. Er selbst hatte die Bemerkung an sich gemacht, dass er an allem, was ihn in der Natur anzog, immer nur Form, Karakter und Ausdruck sah, und von den Farben und ihren Wirkungen nichts wahrnahm, wenn er nicht vorsezlich seine Aufmerksamkeit darauf richtete. Dieser Zug allein kann beweisen, dass *Carstens*, der durch Naturanlage ein Künstler war, nur durch Fleis ein Maler geworden sein würde. Da nun vorzügliche Talente auch in solchen Dingen, die aufserhalb ihrer eigentlichen Bestimmung liegen, durch ernstliches Streben, und durch die tief eindringende Kraft ihres Geistes weiter kommen, als gewöhnliche Köpfe, so ist nicht zu zweifeln, dass *Carstens* auch im Kolorit das Erforderliche

würde geleistet haben, wenn die Umstände ihm vergönnt hätten, auf diesen Theil der Kunst das gehörige Studium zu wenden. Aber zu dem, dass er schon in seiner ganzen Kunstbildung durch widrige Umstände so verspätet wurde, dass er seine Laufbahn erst in den Jahren beginnen konnte, wo gewöhnlich andere Künstler bereits ihre Schulübungen vollendet haben, kommt noch, dass er nur selten Gelegenheit hatte, die Ölmalerei zu üben, die doch gerade, ihrer Schwierigkeit wegen, unter allen Arten zu malen am meisten Übung fodert. Da er überdies nie die Anleitung eines Meisters in derselben genossen hatte, so war er nicht einmal dahin gelangt, alle zu ihrer Ausübung nöthigen Handgriffe kennen zu lernen, daher denn auch die wenigen Versuche und Übungen, die er darin machen konnte, nicht den gewünschten Erfolg hatten. Hätte dessungeachtet *Carstens* auch nur in späteren Jahren mehr Ölgemälde im Großen auszuführen Gelegenheit gehabt, oder hätte er länger gelebt, so würde er es, aller früheren Versäumnisse ungeachtet, noch dahin gebracht haben, seinen Darstellungen, wenn auch keine vortrefliche, doch eine leidliche, ihrem ernstesten Charakter genügende Ausführung zu geben. Er würde

dann auch Mittel gefunden haben, die Handgriffe und Behandlungsweisen zu erlernen, welche zur Hervorbringung gewisser Wirkungen nothwendig sind; sein geübter Blick und gereiftes Urtheil hätten den Mangel an Übung in kurzer Zeit ersetzt. Das zeigen schon die wenigen Ölgemälde, die der Künstler in Rom verfertigt hat, deren jedes neue Fortschritte zeigte, besonders das letzte, *Fingals Kampf mit dem Lodageiste*, wo des Helden Figur in der Rüstung, nebst einigen andern Theilen des Bildes, in Kolorit und Behandlung so gut gelungen war, dass auch Kenner und gute Maler selbst davon befriedigt wurden.

Diese unglückliche Beschränkung seines Strebens, wodurch er in einem so wesentlichen Theile der Kunst hinter sich selbst zurückzubleiben gezwungen wurde, und andererseits die übermäßige Wichtigkeit, die der große Haufen der Maler, der die Kunst bloß von ihrer technischen Seite kennt, mit Geringschätzung ihrer höheren Theile, aufs bloße Malen und Pinseln legt, ohne doch einen richtigen Begriff vom Kolorit zu haben, war eine der größten Unannehmlichkeiten, die seine frühere Versäumnis ihn empfinden lies. Auch

griffen ihn seine Gegner am liebsten von dieser Seite an. Indessen lies er sich den Vorwurf, dass er nicht malen könne, da er von Leuten kam, die selbst nur geistlose Pinsler waren, wenig anfechten, und kehrte eben so wie bei denen, die ihm vorwarfen, er könne nicht zeichnen, ihre Waffen gegen sie selbst zurück. Indem er ihnen willig zugestand, dass er schlecht male, führte er ihnen zu Gemüth, dass sie es, nur in anderer Art, nicht weniger schlecht machten, als er; und dass ihre Maler- und Pinselkunst, auf die sie sich soviel zu gute thäten, wenig nütze, da ihr Kolorit nichts tauge; und wer diese letzte Behauptung nicht einräumen wolte, den verwies er auf *Tizian*.

Da *Carstens* für bloßen Farbenreiz wenig Empfänglichkeit hatte, so war ihm auch die materielle Wahrheit und gesunde Frische des Kolorits die Hauptsache; wo diese mangelte, da hatte alle Kunst des Pinsels und der Farben keinen Werth in seinen Augen. Darum zog er auch die Malerei *al Fresco* der Ölmalerei vor, und behauptete, sie sei dem großen Stile angemessener als diese. Dass er in jener mehr geleistet haben würde, zeigte sowohl die Ar-

beit im mehrerwähnten *Dorvilleschen* Hause in Berlin, als auch die erste *Barke* nach *Lu- zian*, die er in Leimfarben ausführte, und die ihm besser gerieth, als alles, was er in Ölfarben gemalt hat, den *Fingal* ausgenommen. Die Töne des Nakten an der Menge unbekleideter Gestalten sind darin mit mannigfaltiger Verschiedenheit abgestuft; dabei wahr im Einzelnen und von kräftiger Harmonie im Ganzen, und die Behandlung ist frei und doch sorgfältig. Ein Beweis, dass es dem Künstler eigentlich nicht an richtigen Begriffen des Kolorirens, sondern nur an Kentnis und Kunst der Ölmalerei mangelte.

G e w a n d.

Ein kunstmässig schönes Gewand ist eine der schwersten Aufgaben der Kunst, die nur wenige Maler glücklich gelöst haben. Die Idee dazu ist zwar in den alten Bildwerken auf mannigfaltige Weise zur höchsten Schönheit ausgebildet; da aber die Malerei ein anderes Bedürfnis der Bekleidung ihrer Gestalten hat, als die Plastik, so mus sich auch der Stil eines schönen Gewandes in beiden auf verschiedene Weise ausbilden. Bei den älteren Malern fin-

det man schon seit *Giotto* eine gute und richtige Grundlage dazu; aber erst *Michelangelo* und *Rafael* haben es zu der Grösse und Schönheit ausgebildet, die der Idealstil der Malerei fodert; besonders hat es durch den letzten die Grazie erhalten, die es gleichsam an dem Leben der Gestalt, an der Anmuth ihrer Bewegungen Antheil nehmen lassen, und wodurch es fähig wird, nicht nur die Schönheiten, die es verhüllet, zu ersetzen, sondern auch durch eigenthümliche Schönheiten und Reize die Lust der Betrachtung zu erhöhen. Dieser reine und schöne Stil des Gewandes hat sich aber nur in *Rafaels* unmittelbarer Schule erhalten. In der Schule des *Carracci* hat es weder der grösste Meister, noch der grösste Schüler derselben, weder *Annibal* noch *Dominichino*, in solchem Sinne gebildet; und späterhin scheint die Idee eines schönen Gewandes sich ganz verloren zu haben.

Carstens hatte über diesen Theil der Kunst in Deutschland zu keinem bestimmten Begriff gelangen können; und er selbst fühlte diesen Mangel um so lebhafter, je mehr er einsah, wie unentbehrlich ein sicherer und reiner Geschmack in Gewändern für den grossen Stil der Malerei ist. Alles, was er darin vor sei-

ner Reise nach Italien vermochte, hat er in dem *Dorvilleschen* Saal in Berlin an den dort gebildeten Musen zu leisten gestrebt, wovon sich noch mehrere Studien unter seinem Nachlas gefunden haben, die sowohl im Wurf als in der Wahl der Falten deutlich genug verrathen, dass ihm dabei noch keine sicher leitende Idee vorgeschwebt hat.

Diese erwarb er erst in Rom durch fleissiges Betrachten der Werke *Michelangelo's* und *Rafaels*. Seine früheren Gewänder haben oft den Fehler, dass sie auf erhobenen Theilen zu dicht und glatt anliegen, so dass man sie fast nicht auf dem Nacken, das dadurch bedeckt erscheinen soll, bemerkt. In diesen Fehler verfallen gewöhnlich die, welche den Gewandstil der alten Bildwerke unverändert in die Malerei übertragen wollen. Späterhin erkante und vermied er diesen Fehler, und gab ihnen den wahren Karakter eines malerischen Gewandes. Wie sehr *Carstens* sich endlich dem reinen und schönen Gewandstile *Rafaels* genähert hat, zeigen *Sokrates im Korbe*, das *Orakel des Amfiaraos*, das ausgeführte Ölgemälde der *Nacht mit ihren Kindern*, *Jason in Jolkos*, *Eteokles*, die letzten *Parzen*, das *Zelt Achills*, *Priam* und

Achill und die schönen *Gewandstudien* zum *Homer*, die sich in seinem Nachlasse befinden.

Der Wurf des Gewandes mus in der Anlage schon durch die Idee des Künstlers bestimmt sein; aber die Wahrheit und Schönheit der Brüche und Falten lassen sich nur dem durch die Absicht und den Geschmack des Künstlers geleiteten Zufalle absehen; daher auch der Künstler bei der Ausführung durchaus seine Gewänder über dem Gliedermanne werfen mus. *Carstens* hatte, nach vielfältigen Versuchen und fleissiger Übung im Gewandwerfen, endlich auch zu diesem Geheimnis den Schlüssel glücklich gefunden, und verfuhr, wie bei allem, auch bei seinen *Gewandstudien* sehr einfach. Sein ganzer Kunstapparat dazu bestand in einer etwa drei Palmen hohen, hölzernen Gliederpuppe, einigen leinenen Hemden für die untere Bekleidung und einigen gröfseren Stücken für das Übergewand. Mit diesen geringen Hülfsmitteln, auf die der geringste Schüler *David's* mit vornehmer Verachtung herabgeblickt hätte, warf er alle seine Gewänder, und würde auch grofse Bilder damit ausgeführt haben, wie er an seinem lebensgrofsen in Ölfarben gemalten *Bacchus* gezeigt hat, des-

sen Purpurgewand weder im Wurf noch in den Falten seine geringe Abkunft verrieth. Den kostspilligen Apparat der französischen Schule zum Drappiren, welche sich nicht nur lebensgroßer, sehr künstlich gearbeiteter Gliederpuppen mit Masken und Perrücken, sondern auch kostbarer Gewänder aller Art in mancherlei Stoffen und Farben bedient, die eine ganze Theatergarderobe ausmachen, dergestalt, dass der Aufwand für die bloßen Zurüstungen allein schon die Kosten eines Gemäldes übersteigt, fand er unnütz, und die Wichtigkeit, die von vielen auf diesen Trödel gelegt wird, lächerlich.

Auf fliegende Gewänder, die ganz aus der Idee gemacht werden müssen, richtete *Carstens* immer ein besonderes Augenmerk. Die Gelegenheit, sie zu studiren, fand er bei windigem Wetter; und wenn an solchen stürmischen Tagen irgend ein Kirchenfest gefeiert wurde, so versäumte er nicht leicht dahin zu gehen, und an der ab- und zuströmenden Menge das Fliegen, Flattern und Bäuschen der Gewänder zu beobachten. In seinem *Musentanze* sind die fliegenden Gewänder vorzüglich wohl gerathen; auch in einigen andern Bil-

Bildern z. B. in *Raum und Zeit*, in der *Schöpfung*, im *Lodageist*, in der *Hölle*, finden sich dergleichen mit guten Partien.

B e i w e r k.

Mit dem Beiwerke aller Art, das in historischen Bildern vorkommt, wuste *Carstens* sich ziemlich zu behelfen, obgleich er nicht, wie manche Künstler zu thun pflegen, ein besonderes Studium auf Gefäße, Geräthschaften und Architektur gewandt hat, da ihm früher die Gelegenheit, späterhin aber die Zeit dazu mangelte. Er liebte in den Nebensachen die Sparsamkeit, und brachte nichts Überflüssiges aus bloßem Prunk an; aber was davon erforderlich war, wählte und bildete er, dem Inhalte gemäs, mit richtigem Urtheile; auch erfordereten die Gegenstände, die er gewöhnlich bearbeitete, keinen grossen Aufwand an dergleichen Dingen. Nie verfiel er in den bei neueren Künstlern, besonders der französischen Schule, die das Theatralische liebt, so gemeinen Fehler, aus unverständiger Prachtliebe Scenen aus den Zeiten des frühen, kunstarmen Alterthums mit einem Grunde von reicher und prächtiger Architektur, z. B. Scenen aus dem

Zeitalter des *Romulus* mit Tempeln und Säulenhallen korinthischer Ordnung aus dem Zeitalter *Augusts* oder *Hadrians* zu verzieren. Seine Gebäude waren immer, wie das Zeitalter seines Gegenstandes sie foderte, und er brauchte dazu keiner fremden Beihülfe, wie viele Historienmaler, welche die Architektur in ihren Gemälden von einem Baukünstler aufzeichnen lassen, der dann gewöhnlich nur darauf denkt, *seine* Kunst geltend zu machen, ohne zu fragen, ob sie zu der Darstellung passt; während der Maler sich freut, sein Gemälde mit einer so reichen Architektur geschmückt zu sehen, durch die er bei denen, die nicht wissen, dass er mit einem fremden Kalbe gepflügt hat, einen höheren Begriff von seiner Geschicklichkeit zu erregen hofft.

Nur einmal, so viel der Verfasser weis, und zwar in dem *Gastmal des Plato*, hat *Carstens* sich fremder Hülfe bedient. Sein Freund *Genelli* hatte ihm zu dieser Komposition den festlich geschmückten architektonischen Hintergrund entworfen. In der Folge aber, wo er selbst die perspektivischen Gründe seiner Bilder zu zeichnen wuste, erfand er auch die Architektur, die er dazu bedurfte, immer selbst,

wie in der *Helena* auf dem Skäischen Thore, im Zelte *Achills*, im Gastmal der Philosophen, in der Hexenküche, im Trauerspiel in *Yorkshire*, im *Homer*, *Jason*, *Eteokles* und verschiedenen Blättern der *Argonautik*, wo man überall sieht, dass er nach der kunstlosesten Einfachheit strebte, um dadurch in den Darstellungen aus der *Argonautenfarth*, aus dem *Trojanischen* und *Thebanischen* Kriege den Charakter des hohen Alterthums noch deutlicher hervorzuheben.

Geistesbildung.

Carstens war, wie so viele andere Künstler, ohne alle vorbereitende Geistesbildung zur Kunst gekommen. Der dürre Schulunterricht glitt fruchtlos an seinem nur für Bilder empfänglichen Sinne ab; und die Menschen, unter denen er seine Jugend verlebte, mochten biedre, redliche Leute sein; aber sein Äußeres musste unter ihnen eben so ungebildet bleiben, wie sein Geist, und er trug die Spuren versäumter Jugendbildung zeitlebens an sich. So nachtheilig ihm dies fürs Leben war, wo äußere Bildung so viel entscheidet, so vortheilhaft war es ihm dagegen für seine Kunst. Die

völlige Unbekantschaft mit dem modernen Zeitgeiste machte ihn nur desto fähiger, den Geist des Alterthums wahr und rein aufzufassen. Das Wenige, was er von der wirklichen Welt kennen gelernt hatte, die einfache Sitte und der gerade Sinn des Landmanns, stand mit jenem in keinem Widerspruche. Er brachte also sein Talent rein und unbefangen zur Kunst, und empfing ihre ersten tiefen, unauslöschlichen Eindrücke, [welche die Richtung desselben für immer bestimmten, von den besten Werken des Alterthums. Daraus erklärt sich, wie *Carstens*, in der Unwissenheit seines Geistes, gleich anfangs so glücklich den geraden Weg zum Ziele einschlug, dass er auch in der Folge keinen Schritt wieder zurück thun durfte. Sich selbst überlassen fühlte er mit jedem Schritte das Bedürfnis der Belehrung, und musste sie, da er keinen Lehrer hatte, aus Kunstbüchern schöpfen. So fielen ihm zufällig *Webbs Untersuchungen* in die Hände. Diese warfen das erste Samenkorn höherer Bildung in seinen Geist, und schlossen ihm mit einer höheren Ansicht der Kunst zugleich die Geschichte derselben auf, wo er die größten Meister der alten und neuen Kunst kennen und bewundern lernte, und an ihnen seinen Kunst-

enthusiasmus entzündete. Bald foderte auch der Trieb eigener Erfindung Nahrung und Stof; durch ihn ward er zu den Dichtern des Alterthums geführt. Den *Ovid* lernte er zuerst kennen; diesem folgten bald *Homer* und *Sophokles*. Sein Aufenthalt in Kopenhagen gab ihm Gelegenheit, die Mitologie des Skandinavischen Alterthums kennen zu lernen; um dieselbe Zeit wurden auch *Ossian* und *Shakspeare* in deutschen Übersetzungen bekant. *Klopstocks* Namen ertönte von allen Zungen; sein *Messias*, seine *Oden*, seine *Hermansschlacht* sprühten Funken der Begeisterung umher. Unter diesen Einflüssen bildete *Carstens*, während der früheren Periode seines Kunststrebens, Geist und Fantasie, und übte seine Darstellungskraft an den verschiedenen Charakteren des nördlichen und südlichen Alterthumes. Späterhin, wo almälich mehrere deutsche Übersetzungen von Griechen und Römern erschienen, erweiterte und verinnigte sich seine Bekantschaft mit ihnen immer mehr, und in Rom las er nichts anders mehr als seine Übersetzungen alter Schriftsteller, so dass endlich seine Vorstellungsart sich dem Sinne der Alten immer treuer anschmiegte, und sein Geist in ihrer Welt völlig heimisch ward.

Bei dem Reichthume an malerischen Bildern, die *Carstens* durch vieles Lesen der alten Dichter und Geschichtschreiber in die Vorrathskammer seines Geistes gesammelt hatte, kam es ihm immer wunderlich vor, wenn er andere Künstler klagen hörte, dass es ihnen an Stoff zum Komponiren gebreche, und wenn sie danach bei andern herumfragten. Aber diese Künstler lasen nicht, oder wenn sie auch lasen, so kamen ihnen doch, aus Mangel an Darstellungstalent, keine Bilder. Sie komponirten daher auch nicht aus Drang und Eingebung ihrer Fantasie, sondern nur mechanisch auf dem Papier; nicht aus Interesse an dem Gegenstande, sondern nur um ein Bild zu malen, und daran ihre Malerkunst zu zeigen. Eine solche Unwissenheit und Geistesleerheit mancher Künstler, die auf den Namen *Historienmaler* Anspruch machen, könnte unglaublich scheinen; aber sie erklärt sich, wenn man sieht, mit wie vernachlässigter Erziehung und Geistesbildung, mit was für gemeinen, handwerksmäßigen Begriffen von ihrer Kunst eine Menge junger Künstler, wovon die wenigsten ein entschiedenes Talent besitzen, auf Akademien heranwächst, und die Laufbahn seiner Studien vollendet, ohne je den Trieb

einer edlen Wisbegierde und das Bedürfnis der Geistesbildung zu fühlen. *Carstens* war zu seiner Zeit der einzige Künstler in Rom, der eine kleine, aber zweckmäßige Künstlerbibliothek besaß, welche die besten Übersetzungen der Alten enthielt. Er machte, durch eine liberale Mittheilung derselben, in vielen seiner Landsleute das Bedürfnis des Lesens alter Schriftsteller rege, und seine Kompositionen so vieler neuer Gegenstände, besonders aus *Luzian* und den alten Tragikern, brachten dieselbe Wirkung bei mehreren jungen italienischen Künstlern hervor, die meistens eben so unwissend aufwachsen, und ihre Kenntnis malerischer Stoffe aus dem Kreise von Bildern schon lange gangbarer Gegenstände, oder höchstens aus der römischen Geschichte schöpfen. Doch hat sich auch in dieser Hinsicht, wie in der Richtung des Kunstgeschmacks überhaupt, in dem letzten Jahrzehend unter Deutschen sowohl als Italienern manches vortheilhaft geändert. Kunst und Künstler sind in ihrer Ausbildung sichtbar fortgeschritten, und die wiedererwachte Theilnahme an Darstellungen aus dem klassischen Alterthume hat beide wieder auf ihr wahres Ziel hingewiesen.

Kunststreben

Die eigenthümliche Natur dieses Kunstgeistes, den wir bisher durch die verschiedenen wissenschaftlichen und technischen Theile der Kunst begleitet haben, zeigt sich auch in dem eigenen, von den gewöhnlichen Lehrwegen ganz abweichenden Gange, den er zu seiner Ausbildung gleich anfänglich eingeschlagen, den er immer beharlich fortgesetzt, und auf dem er endlich in mehreren wesentlichen Theilen der Kunst einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht hat. In dem Leben eines Künstlers von so entschiedenen Anlagen, und so durchaus eigener, trotz den ungünstigsten Umständen glücklich durchgeführter, Selbstbildung ist nichts merkwürdiger, als zu sehen, wie er ward, was er geworden; und deshalb ist auch in vorliegender Lebensbeschreibung dieser Punkt mit besonderer Aufmerksamkeit beachtet und nichts übergangen worden, was auf des Künstlers Bildung Einfluss gehabt haben mag. So bliebe denn nun, um nichts unberührt zu lassen, was zur vollständigen Ausführung unsers Vorhabens dienen kann, nur noch übrig, den vom Künstler in seiner Ausbildung genommenen Weg selbst näher zu prüfen.

Das Eigene seines Kunststrebens bestand vornehmlich darin, dass er nicht den gewöhnlichen Weg der zur eigenen Erfindung allmählich fortschreitenden Nachahmung ging, sondern sogleich mit dem Erfinden begann; indem er die Kunstwerke, so wie die Gegenstände der Natur, die ihm zu Vorbildern dienten, nie nachbildete, sondern blos, durch unablässiges aufmerksames Betrachten, Form und Karakter derselben mit der Einbildungskraft aufzufassen, und das so Gelernte dann in eigenen Erfindungen wieder anzuwenden strebte. Da er nun bei diesem Verfahren ein so vorzüglicher Künstler geworden, so dringen sich die Fragen auf: Ist der von *Carstens* eingeschlagene Weg künstlerischer Bildung zweckmässig an sich, also auch andern zur Nachfolge zu empfehlen? oder war er es blos für ihn? und würde er nicht auf dem gewöhnlichen Wege der Nachahmung eher und besser zum Ziele gelangt sein?

Viele haben erkant, dass in der Kunst nur Ein Zweck, so wie Ein Stil der wahre sei, und daraus folgern wollen, dass auch nur ein Weg zu demselben führe. Aber über den Inhalt des einen, wie über den Gang des an-

dern, sind wohl nur wenige einverstanden gewesen; und wie mancherlei Wege und Lehrarten auch bereits Kunstschulen und Akademien eingeschlagen, oder einzelne Künstler durch Beispiel und Lehre zur Richtschnur aufgestellt haben, so scheint doch diese Aufgabe noch von niemand so glücklich und überzeugend gelöst, dass eine zuverlässige Regel des Kunststrebens allgemein anerkannt und eingeführt wäre; denn noch bis jetzt folgt darin jede Akademie, jede Schule und jeder Künstler eigenen Vorschriften und Regeln.

Es ist zu glauben, dass die alten Künstler auch hierin gründlicher, übereinstimmiger und mit glücklicherem Erfolge verfahren sind; wenigstens lässt die in ihren Werken durchgängig herrschende Übereinstimmung des Stils und Geistes, die auch auf den verschiedenen Bildungsstufen der Kunst, aller Mannigfaltigkeit ungeachtet, im Wesentlichen immer dieselben sind, auf ein durchgängig übereinstimmendes Verfahren schließen, das ein zusammenhängendes Lehrgebäude von Grundsätzen und Regeln voraussetzt; statt dass in der neueren Kunst jede Schule ihre eigenen Zwecke, ihre eigenen Regeln, und ihre eigene Lehrart

befolgte und noch befolgt. Es bedarf wohl keines Erweises, welchen nachtheiligen Einfluß dieses unbestimmte Schwanken der Kunst zwischen so verschiedenen Zwecken, Regeln und Lehrarten auf die Bildung des jungen Künstlers haben, wie sehr es ihm den geraden und sichern Fortgang zum Ziele erschweren müsse. Aus ihm sind alle Manieren und Ausschweifungen der neueren Kunst entstanden; und so ist der vielleicht am glücklichsten, der sich von allen Einseitigkeiten und Irthümern der herkömmlichen Verfahrensarten frei erhält, und unter der Leitung seines eigenen Genius einen Weg findet, der seine Eigenthümlichkeit rettet, und ihn endlich, wenn auch langsam und mühevoll, doch sicher ans Ziel führt.

Im Kunststreben überhaupt ist *die* Verfahrensart für die zweckmässigste zu achten, durch welche der Künstler auf dem geradesten Wege sich dem Ideale seiner Kunst *in allen Theilen* am meisten nähern kann. Das Ideal ist in beiden bildenden Künsten wesentlich dasselbe; aber in jeder hat es seinen eigenen Charakter. (Der Bildner findet das seine in der Antike; den Maler weist *Rafaël* darauf hin.) In jeder Kunst muß also das Verfahren durch

den *eigenthümlichen Zweck* derselben bestimmt werden. Denn da, bei dem gemeinschaftlichen höheren Zweck aller (nur durch diesen Zweck verwandten) schönen Künste, jede derselben noch ihren *besonderen Zweck* hat, der durch das *Material* der Kunst bedingt ist, so müssen auch zu seiner Erreichung die Mittel verschiedener Art sein; daher ist es auch eben so nothwendig, dass der Künstler die Schranken seiner Kunst, über die hinaus er sich in das Gebiet einer andern verwandten Kunst verirren würde, als dass er innerhalb derselben ihr ganzes Vermögen genau kenne.

Diese, durch den Zweck der Kunst selbst bestimmte, und wie er unwandelbare, Verfahrensart muss dem besonderen Verfahren der Künstler in ihrem Streben zum Grunde liegen. Das besondere Verfahren jedes Künstlers aber wird durch die eigenthümliche Natur und Beschaffenheit seiner Anlage, durch das grössere oder geringere Maass nachahmender oder schöpferischer Bildkraft bestimmt.

So ergiebt sich denn, dass es für jede Kunst zwar nur eine Richtschnur des Verfahrens gebe, dass aber mehrere Künstler sehr wohl ver-

schiedene Wege nach dem gemeinsamen Ziele einschlagen können, ja, bei der Verschiedenheit ihrer Anlagen und Fähigkeiten, sogar müssen, wenn sie zweckmässig verfahren wollen.

Das Talent zu einer und derselben Kunst kann auf mannigfache Weise verschieden sein, sowohl in Hinsicht der herrschenden Empfindungsart, als des Grades seiner Kraft. Das *nachahmende* Talent, dessen untere Grade sich in bloßes *Handwerk* verlieren, und das *schöpferische* Talent, dessen höhere Grade man vorzugsweise durch das Wort *Genie* bezeichnet, beschränken einander wechselseitig in der Kunstanlage auf die mannigfaltigste Art, und bringen jene zallosen Abstufungen hervor, welche zwischen dem Höchsten und Niedrigsten, zwischen dem Genie eines *Michelangelo* und *Rafael*, und dem armseligen Talent eines römischen Wapen- und Gurkenmalers liegen.

Da nun alle übrigen Verschiedenheiten des Talents vornemlich in der *Empfindungsart* des Künstlers und der davon abhängigen Richtung auf diese oder jene Art von Gegenständen gegründet scheinen: so würde die für jeden Künstler zweckmässigste Verfahrensart in sei-

ner Ausbildung hauptsächlich nach dem ihm eigenthümlichen Verhältnisse des schöpferischen Talents zu dem nachahmenden, und der daraus entspringenden relativen Grösse seiner Kunstanlage zu bestimmen sein. Denn wie es ungereimt wäre, mit einem blos nachahmenden Talente den Weg der Erfindung einzuschlagen, so würde es auch zweckwidrig sein, ein schöpferisches Talent wie ein nachahmendes zu behandeln, und es nicht so frühe als möglich seiner angeborenen höheren Bestimmung entgegen zu führen.

Ein nachahmendes Talent kann nur durch fleissiges Nachahmen, ein erfindendes nur durch frühe, fleissige Übung in eigenen Erfindungen zweckmässig gebildet werden. Und wie jenes sich durch mühsamen Fleis und durch die Begierde alles was ihm gefällt nachzubilden, zu erkennen giebt, so wird im Gegentheil jenes sich bald durch den Widerwillen gegen alles blofse Nachahmen und durch den Trieb verrathen, etwas Eigenes hervorzubringen, welcher in schöpferischen Geistern immer durch den Anblick eines vortreflichen Werkes auf das lebhafteste erregt wird.

Ein Kunsttalent ohne Eigenthümlichkeit, wenn es auch ein erfindendes wäre, ist unselbständig, also von der Natur selbst auf die Nachahmung anderer angewiesen; darum lassen sich auch mehrere der Art nach einer gleichförmigen Verfahrensweise behandeln. Für sie giebt es nur Einen Weg, auf dem jedes nach dem Mafse seiner Kraft fortschreitet: der Weg der *Nachahmung*. Wer dann mehr Kopf besitzt, erhebt sich über dieselbe, und — wie sonderbar es auch klinge! — *lernt erfinden*, d. h. nach Schulregeln und mit wissenschaftlicher Technik wohl ausgerüstet und geübt, eine Komposition kunstmäfsig zusammenstellen; also eigentlich nur *komponiren*, nicht erfinden. Solche Arbeiten können künstlich gruppirt, korrekt gezeichnet, tüchtig gemalt und gefällig kolorirt sein; aber der lebendige Geist, der charakteristische Ausdruck schöner und bedeutender Individualität, die Einheit im Einzelnen und Ganzen mangeln; es sind Werke des Fleisses, nicht des Genies. Auch dieser Weg hat einen *Rafael* aufzuweisen, der als Beispiel gezeigt hat, was genialer Fleis, von einem denkenden Verstande geleitet, von einer gründlichen Technick unterstützt, und von den Umständen begünstigt,

durch eifriges Streben nach Vollkommenheit zu erreichen vermag: — *Rafael Mengs*, den Repraesentanten aller geschikten Künstler.

Carstens hatte bereits frühe, als Knabe und Jüngling, Auge und Hand im Technischen der Zeichnung, wenn auch nicht auf kunstmässige, schulgerechte Weise, doch nothdürftig geübt, und war inzwischen, bis er sich ganz der Kunst widmen konnte, zu dem Alter gelangt, wo jede Selenkraft sich völlig entwickelt hat, wo also auch das Talent der Erfindung, das in ihm noch schlummerte, nur der ersten Anregung bedurfte, um in seiner ganzen Stärke zu erwachen. Dies geschah, sobald er nach *Kopenhagen* kam, beim Anblick so vieler trefflicher Kunstwerke; und von der Zeit an empfand er auch, bei immer wachsender Leidenschaft für die Kunst, einen entschiedenen Widerwillen gegen alles Nachzeichnen, das ihm eine unwürdige, den Geist tödtende Beschäftigung schien. Nur im steten aufmerksamen Betrachten derselben fand er Nahrung und Befriedigung für seinen Kunsttrieb, womit er dann, sobald seine dürftigen Kenntnisse der menschlichen Gestalt es ihm gestatteten, auch die Übung des Erfindens verband. So lies sein

Trieb

Trieb ihn selbst den Weg finden, der seiner Anlage am zuträglichsten war; auf dem er die ersten Schritte zwar langsam und mühevoll, und kaum merklich in den ersten Jahren, zurücklegte; dann aber, als er es endlich dahin gebracht hatte, ein Bild seiner Erfindung ausdrücken zu können, auch um so schneller und sicherer vorwärts ging, und im leichteren Gelingen sein ausdauerndes Streben belohnt sah.

Wäre *Carstens* früher, ehe er sich seiner Selbständigkeit bewusst ward, unter der Anleitung eines Meisters zur Kunst gekommen, so würde dieser ihn auf den gewöhnlichen Weg der Nachahmung geführt, und er würde auf demselben den technischen Theil in kürzerer Zeit schulmässig gelernt haben; ob er aber auch aus dieser Schule so rein und unbefangen, so eigenthümlich und selbständig wieder hervorgegangen wäre, als er sich auf seinem eigenen Wege erhielt?

Bei seinem Verfahren, nichts nachzuzeichnen, sondern alles durch Betrachtung aufzufassen, und die so erworbenen Kenntnisse in eigenen Arbeiten anzuwenden, hatte *Carstens* den Vortheil, dass er sein Darstellungsvermögen unaufhörlich an neuen Gegenständen übte,

und dadurch zu einem Grade von Fertigkeit, Gewandheit und Klarheit ausbildete, den ein Künstler auf dem gewöhnlichen Bildungswege nicht leicht erlangen wird. Indem er den Geist und Stil seiner Vorbilder auffasste, konnte er leichter die tadelhafte Manier derselben vermeiden. Geübt, die Bilder seiner Fantasie vor der inneren Anschauung festzuhalten, und seine Komposizioni im Kopfe anzuordnen, konnte er ihnen leichter die schöne Einheit geben, die bloß auf dem Papier erfundene und geordnete Komposizioni selten erhalten: und da er auf diese Weise auch in der Ausführung fast gar keiner mechanischen Hülfsmittel bedurfte, so ging auch von dem Geist und Feuer seiner Erfindungen um so weniger verloren. Daher auch *Carstens*, durch eigene Erfahrung von der Vorzüglichkeit seines Verfahrens überzeugt, behauptete: der Künstler müsse dahin streben, in seinen Werken alles, das Gewand ausgenommen, aus der Idee und nichts nach Modellen zu bilden; je mehr der Künstler im Stande sei, das Modell zu entbehren, desto vorzüglicher würden seine Bilder gerathen. Wenn nun auch diese Behauptung, in dem Sinne des Künstlers verstanden, und bei der Voraussetzung des erforderlichen Talents, an sich richtig ist, so

fand sie doch bei fast allen Künstlern den stärksten Widerspruch; ja manche glaubten, sie sei eine bloße Pralerei, und *Carstens* selbst bediene sich heimlich eines Modells; obgleich er die Richtigkeit seiner Behauptung dadurch zu beweisen suchte, dass er zeigte, es könne für Figuren im Idealstile kein Modell brauchbar sein, weil in jenen die Natur eine ganz andere sei, als in der Wirklichkeit; und dass gerade in die schwierigsten Stellungen, die fliegenden und schwebenden, kein Modell zu setzen sei, daher man diese, eben so wie die fliegenden Gewänder, aus der Idee bilden müsse. Wenn es also möglich sei, das Schwerere, das wir nie sehen, sondern uns bloß einbilden können, aus der Idee zu bilden, so müsse es mit dem Leichterem, das wir täglich zu sehen und zu beobachten Gelegenheit haben, um so eher möglich sein.

Die Ursache, warum *Carstens* dem Gebrauch des Modells bei der Ausführung so abhold war, und so sehr auf das Bilden aus der Idee drang, lag in seiner Überzeugung, dass auf diese Weise allein die Darstellung ein durchaus organisch gebildetes Ganzes werden könne; darauf zweckte auch von jeher, vielleicht ohne es

selbst zu wissen, seine eigene Ausbildung ab. Er fühlte, dass seine Einbildungskraft das, was sie nicht anschaulich begriffen und zu ihrem Eigenthum verarbeitet hatte, auch in der Vorstellung nicht zur gehörigen Klarheit zu bringen, und was sie nicht zur Klarheit brachte, auch nicht außer sich darzustellen vermochte. Da er nun in der Natur und in anderen Kunstwerken nie etwas finden konnte, was seiner Idee und dem gegenwärtigen Falle der Anwendung völlig entsprach; und da er zugleich bemerkte, dass Modelle, statt das Bild seiner Vorstellung zu berichtigen, es vielmehr durch ihr wirkliches Dazwischentreten nur verdunkelten und verwirrten, so sah er, um die Integrität seiner Darstellungen zu retten, kein anderes Mittel, als dahin zu streben, dass seine Einbildungskraft so viel als möglich zum eigenen Besiz aller der Theilanschauungen gelange, welche das Ganze ausmachen; und er wolte lieber Gefahr laufen, in der Richtigkeit einzelner Theile zu fehlen, als die lebendige Einheit des Ganzen, die ihm das Wesentliche eines Kunstwerks war, durch Einflickung fremdartiger Theile zu zerstören. Und so führte *Carstens* auch wirklich immer seine Erfindungen bloß nach der Idee aus, ohne ein Mo-

dell zu Rathe zu ziehen. Alles, was er sich bei der Ausführung im Nothfalle erlaubte, war, dass er einen Blick auf die lebendige Natur oder auf ein Kunstwerk that, um die Form oder Bewegung eines Theiles in seiner Vorstellung zu berichtigen. Statt eines Modelles trat er dann lieber selbst einen Augenblick vor den Spiegel, weil eine Stellung oder Bewegung, damit sie wahr sei, von dem, der sie machen soll, motivirt und empfunden werden mus. Dafür aber war er bei jeder Gelegenheit, wo er Menschen thätig und handelnd sah, desto aufmerksamer auf Bewegung und Ausdruck; und auch in dieser Hinsicht war Rom, wo ein kunstsinniger Beobachter keinen Gang durch die Strassen machen kann, ohne auf eine Menge malerischer Bilder aller Art zu stoßen, für ihn die vorzüglichste Schule der Kunst.

Schon vorhin haben wir der Hindernisse erwähnt, welche machten, dass *Carstens* in der Zeichnung nicht zu durchgängiger Richtigkeit gelangte, und gezeigt, dass sie nicht in der Art seines Studirens, sondern in der Unzulänglichkeit seiner anatomischen und perspektivischen Hülfskenntnisse gegründet waren. Eben so wenig ist es jener beizumessen, dass er kein vor-

züglicher Maler und Kolorist geworden ist. Hätten ihn die Umstände nicht immer gehindert, auf diesen Theil der Kunst sein Streben zu richten und die dazu erforderlichen Handgriffe kennen zu lernen, so würde er auch darin seiner Verfahrungsart treu geblieben sein. Er würde nie ein Gemälde kopirt, aber die vorzüglichsten fleissig betrachtet, die dadurch erworbenen Einsichten in eigenen Arbeiten zur Ausübung gebracht, und auch so sein Kolorit mit den übrigen Theilen seiner Kunst in die gehörige Übereinstimmung gesetzt haben.

Erwägt man nun noch, dass *Carstens* gerade die fünf besten Jahre seiner Jugend, wo er eigentlich die wissenschaftlichen und technischen Theile der Kunst hätte in seine Gewalt bringen sollen, beim Weinhandel verloren; dass er erst im drei und zwanzigsten Jahre zur Kunst gekommen; dass er darin von Anfang an sein eigener Lehrer und Leiter gewesen; dass er nachher wieder in Lübeck fünf Jahre, und dann in Berlin noch vier Jahre fast ganz unnütz versäumt hat, so dass er eigentlich nur die sieben Jahre seines Aufenthalts in Kopenhagen, und die letzten sechs Jahre seines Lebens in Rom mit Nutzen für seinen Zweck hat

verwenden können; dass er dabei sein ganzes Leben hindurch mit Armuth und Krankheit gekämpft; dass es ihm fast immer an den nothwendigsten Mitteln zu seiner Ausbildung gemangelt; und dass er die so spät betretene Laufbahn schon in der Mitte des Lebens wieder hat verlassen müssen: so findet man in dem Zusammenflusse so vieler widerwärtiger Umstände der Ursachen genug, warum *Carstens* nicht ganz der grofse Künstler werden können, zu dem die Natur ihm alle Anlagen verliehen hatte, und der auch aus dem, was er trotz allen diesen Hindernissen durch unermüdetes Streben dennoch wirklich geleistet hat, so rühmlich hervorleuchtet.

So würde sich denn aus dem bisher Gesagten ergeben, dass der von unserm Künstler zu seiner Selbstbildung genommene Weg für ihn der rechte und angemessenste war, und dass derselbe auch anderen Künstlern von so unterschiedenen Anlagen, die eigenthümliche Erfindungsgabe mit einer gleich energischen Einbildungskraft verbinden, als zweckmäfsig zu empfehlen sein dürfte, da auf ihm das Talent der Erfindung frühe und unablässig geübt und die Eigenthümlichkeit von allen schädlichen Ein-

flüssen herrschender Manieren rein erhalten wird; nur müste die Gelegenheit frühe die Handgriffe des Technischen und die Kenntnis der Hülfswissenschaften zu erwerben, die unserm Künstler unglücklicher Weise gemangelt hat, damit verbunden sein. Als allgemein gangbar würde jedoch dieser Weg nie zu empfehlen, noch weniger zu einer breiten Heerstrasse für die Zöglinge der Kunstschulen und Akademien auszuweiten sein, weil in solchen Anstalten, der Regel nach, nur nachahmende nicht schöpferische Talente gebildet werden, daher auch vornehmlich auf das Vermögen jener, nicht dieser, der Bildungsplan derselben berechnet werden mus.

Wenige Tage vor seinem Tode setzte *Carstens* in seinem letzten Willen den Verfasser zum Erben seines sämtlichen Kunstnachlasses ein, und gab ihm sowohl dadurch, als durch den mündlich geäußerten Wunsch, dass dieser Nachlass nicht zerstreut, sondern beisammen erhalten, und dereinst in irgend einer Kunstsammlung aufbewahrt werden möchte, damit doch Etwas von dem Wenigen, was sein Schicksal ihm zu leisten vergönnt habe, die Spur seines Daseins erhalte, wann er selbst nicht mehr sein würde, — den letzten Beweis seines durch eine vieljährige Freundschaft begründeten, nie durch Misverständnisse getrübbten Vertrauens. Und der Verfasser hatte auch, bald nach seiner Rückkehr aus Italien, Gelegenheit diesen Wunsch seines verstorbenen Freundes, glücklicher als er gehoft, in Weimar zu erfüllen. Der Herr Geheimerath von *Göthe* nahm die *Carstenschen* Zeichnungen in seine Kunstaustellung des Jahres 1804

auf, wo sie den Beifal des regierenden Herzogs erhielten und Denselben bewogen, die Sammlung für die öffentliche Bibliothek seiner Residenz anzukaufen, wo sie gegenwärtig aufbewahrt wird. Wir theilen hier das Verzeichniss derselben mit.

Sokrates, der dem Alzibiades in der Schlacht bei Potidaea das Leben rettet; 1788. (S. 66.)

Kassandra vor dem Palast des Pelops in Argos, weissagend; 1788. (S. 67.)

Ossian und Alpin zur Harfe singend; 1788. (S. 67.)

Ajax, Tekmessa und Eurysakes; 1789. (S. 107.)

Der Kampf des Achilles mit den Flüssen, und oben über der Scene die versammelten Götter (ist oben S. 107 anzuführen vergessen worden).

Bakchus, der dem Amor aus seiner Schale zu trinken giebt; erster Entwurf; 1790. (S. 107.)

Die drei Parzen, erster Entwurf; 1792. (S. 107.)

- Dieselben verändert; 1797. (S. 217.)*
- Sokrates im Korbe; 1791. (S. 107.)*
- Umrisse zu dem Gastmale des Plato, von dem ausgeführten Gemälde abkalkirt; 1793. (S. 107.)*
- Oedipus von den Furien gequält, erster Entwurf; 1790. (S. 107.)*
- Besuch der Argonauten bei dem Kentauren Chiron; 1791. (S. 108.)*
- Schlacht der Kentauren und Lapithen; 1792. (S. 117.)*
- Besuch der Argonauten bei dem Kentauren Chiron, veränderte Komposition; 1792. (S. 136.)*
- Ganymed vom Adler Jupiters emporgetragen; 1793. (S. 175.)*
- Die Geburt des Lichts; 1794. (S. 174.)*
- Die Helden im Zelt des Achill; 1794. (S. 172.)*
- Die Überfahrt, oder der Tiran, nach dem Luzian; 1794. (S. 169.)*
- Die Nacht mit ihren Kindern; 1795. (S. 175.)*

Die Zurückbringung des entflohenen Megapentes, Gegenstück zur Überfahrt; 1795. (S. 210.)

Das Orakel des Amfiaraos; 1795. (S. 211.)

Die Lapithen, oder das Gastmal; 1795. (S. 211.)

Helena, Priam und die Ältesten auf dem Skäischen Thore; 1795. (S. 211.)

Fingals Kampf mit dem Geiste von Loda; 1796. (S. 211.)

Perseus und Andromeda unter den Ätiopen; 1796. (S. 211.)

Dante's Hölle; 1796. (S. 211.)

Homer, der seine Lieder in einer Volksversammlung singt; 1796. (S. 212.)

Ödip in Kolon; 1796. (S. 212.)

Die Hexenküche; 1796. (S. 212.)

Jasons Ankunft in Jolkos; 1796. (S. 212.)

Eteokles, der in den Kampf eilt; 1797. (S. 217.)

Scene aus dem Trauerspiel in Yorkshire nach Shakspeare; 1797. (S. 217.)

Scene aus dem Ödipus Tirannus des Sofokles;

1797. (S. 218.)

Nebst mehreren unvollendeten Entwürfen und Studien von Gewändern, aus seiner früheren und späteren Zeit, unter denen sich vornehmlich die Studien zum *Homer* und zu *Dante's Hölle* durch den reinen Stil, und durch die sorgfältige Ausführung, womit sie verfertigt sind, auszeichnen.



Verbesserungen.

- S. 217 Z. 1 — — lies: mechanisch skizzirter,
— 221 Z. 1 v. unt. — Amykus,
— 244 Z. 2 v. unt. — stalten,
-

Helene Tschachenachsch
Buchbindemeister
D-84048 Ebrantshau
Telefon 08751-99

Fernow, Carl Ludwig,

Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens ein Beitrag zur Kunstgeschichte
des achtzehnten Jahrhunderts

Leipzig 1806

Art. 98 y

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10258205-0